

05324

Székelyi
Egyetem

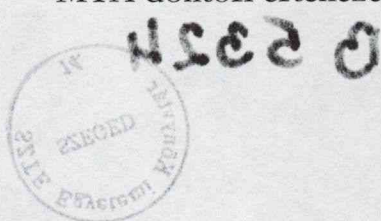
ELTE
OLV

Szőnyi György Endre

SZEMIOTIKA, IKONOLÓGIA, POSZTMODERN

*ELMÉLETEK ÉS MÓDSZEREK A
A KORA ÚJKORI KULTÚRA TANULMÁNYOZÁSÁHOZ*

MTA doktori értekezés



Szeged

2002

45220



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM	
Bölcsészettudományi Kar	
Olvasó Tanszék Könyvtára	
Lelt. sz.:	11.100
Dátum:	2003

0 5324



ELŐSZÓ

A művekkel való beszélgetés sikerét ugyanis semmi sem szavatolhatja, hacsak magának a beszélgetésnek az akarása nem. Meg akarom érteni beszélgetőtársamat, de én akarom megérteni, s ehhez a rám jellemző módszerek, erkölcsi-világnézeti eszmények és az intuíció is hozzátartozik. Készen persze arra, hogy a beszélgetés eredményeképpen nyomós okokból mindegyiket módosítsam (Radnóti Sándor).¹

Életünket szavak és képek között éljük. Bármit gondolunk, cselekszünk, érzékelünk és bármire reflektálunk, azt szavakba is tudjuk önteni, e jelrendszer tartalmazza teljes létezésünket. Mégis sokszor úgy érezzük, hogy látásunkkal kötődünk jobban a valósághoz, néha úgy tűnik, hogy előbb észlelünk valamit, és csak azután gondolkodunk el rajta, illetve verbalizáljuk azt. De tudunk-e 'semlegesen' látni, vagyis anélkül, hogy látásunkat befolyásolnák már meglévő (és szavakkal is kifejezhető) tapasztalataink és képzeleteink?

A szavak/képek mibenléte és viszonya a legősibb idők óta foglalkoztatja az embert, s manapság, az új multimediális forradalom sodrában talán még fontosabbak ezek a kérdések, mint valaha. Ugyanakkor egy másik korszak, a reneszánsz, a kulturális szimbolizáció egy olyan kifinomult és sokrétű gyakorlatához jutott el, amelynek vizsgálata fontos tanulságokkal szolgálhat a modern civilizáció értelmezéséhez is.

A jelen munka egészét formáló probléma képek és szövegek egymáshoz való viszonya, a kettő külön-külön és együttesen kultúraalkotó szerepe, illetve ezek befogadása és feldolgozása az értelmező közösségen belül. Szöveg és kép, mint két meghatározó és egymással szoros kapcsolatban álló, jelrendszert alkotó kommunikációs mód már az antikvitás óta témája filozófusoknak, esztétáknak és művészeknek. Ezekhez később csatlakoztak a szemiotikusok, a kultúrszociológusok, a behaviorista pszichológusok és még sokan mások a legkülönbözőbb társadalomtudományok művelői közül. E könyv egyik célja ennek a legújabb korban kialakult elméleti gondolkodásnak a számbavétele, vagyis egyfajta annotált historiográfia, a képek és szavak viszonyát tárgyaló szemiotikai, ikonológiai és filozófiai felvetések története úgy nagyjából a 19. század végétől napjainkig. A historiográfia azonban

¹ Interjú Radnóti Sándorral, *Nappali Ház* 1990.3 (in Radnóti 1990, 289).

nem öncélú, és nem is kíván enciklopédikus, vagy 'objektív' lenni. Felépítése, hangsúlyai egybevágnak saját nézeteimmel, amelyeket az itt tárgyalt szakirodalom több évtizedes tanulmányozása során alakítottam ki. Van egy gyakorlati célja is. Mint reneszánszszakutató és kultúrtörténész, munkám során folyamatosan szembesültem azzal a kérdéssel, hogy miként lehet korszerű elméleti keretben, saját korunk kérdéseire is érzékenyen értelmezni a régi korok műalkotásait, gondolatait, szokásait, társadalmi gyakorlatát. Ezeket nevezem a továbbiakban gyűjtőfogalommal 'kulturális reprezentációknak.' Bár e könyv tárgya nem közvetlenül a kora újkori kultúra elemzése, az alcím utal historiográfiai szemlém gyakorlati hasznosíthatóságára: „Elméletek és módszerek a kora újkori kultúra tanulmányozásához.” És ezen elméletek és módszerek egyik közös jegye, hogy nem különítik el egymástól mereven a kulturális reprezentációk különböző médiumait, szavakat és képeket igyekeznek közös platformról vizsgálni.

A jelenséget leglényeglátóbban a görögöktől átvett latin mondás, az *ut pictura poesis* írja le, könyvem első fejezete e maxima rövid történetét adja és az ehhez kapcsolódó (irodalom) elméleti kérdéseket tárgyalja. A második fejezet tárgya az a tudománytörténeti fordulópont, amelynek során a konvencionális jelrendszerek tanulmányozására szakosodott szemiotika felismerte, hogy a kommunikáció rendszerének kutatása nem folytatható az értelmező közösségek által használt, s ugyancsak konvencionálisan meghatározott kulturális szimbólumok tanulmányozása nélkül, amellyel addig az ikonográfia és az ikonológia foglalkozott. A kultúra szemiotikájának kutatása az 1970-es évek, vagyis a késői strukturalizmus terméke, ekkor írta Jurij Lotman máig nagyhatású műveit,² ekkor mondta ki Umberto Eco, hogy az ikonológiai értelmezés a szemiotikai elemzés egy sajátos alfaját alkotja,³ és Amerikában ekkor adta ki Thomas Sebeok a francia Hubert Damisch cikkét, amelynek címe "Semiotics and Iconography" volt.⁴ Eco arra ösztönözte a strukturalista szemiotikusokat, hogy fordítsanak nagyobb figyelmet a jelhasználók pragmatikájára és szociológiájára, vagyis, vegyék komolyabban, hogy a jelek értelmezhetősége nemcsak önmagukban és rendszerszerűségükben van, hanem használatuk módjában és a jel helyének akár rendszeren kívüli –

² Egy ritka kivétel: Lotman esetében az amerikai és a magyar recepció szinte egyidőre esik, sőt, a magyar szemiotikusok jóvoltából nálunk még előbb is következett be. Ld. magyarul: Lotman, *Szóveg-modelltípus* (1973); Amerikában: Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (1976); *The Structure of the Artistic Text* (1977a); "Problems in the Typology of Cultures" (1977b); *Universe of the Mind : A Semiotic Theory of Culture* (1990). Lotman népszerűsége még mindig töretlen, amit a munkásságának szentelt tanulmánykötetek és monográfiák is bizonyítanak: Halle, *Semiosis: Semiotics and the History of Culture: in Honorem Georgii Lotman* (1984); Reid, *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman* (1990); Shukman *Literature and Semiotics: a Study of the Writings of Yuri M. Lotman* (1977).

³ Eco 1976, 134.

⁴ Ld. Damisch 1975, amely a Sebeok által szerkesztett *The Tell-Tale Sign* c. kötetben jelent meg.

azaz történeti – kontextusában is. Damisch pedig a művészettörténészeket figyelmeztette, hogy csakis a szemiotikai rendszerszerűség lehet az alapja az ikonográfia modern elméletének.

A mai elméleti helyzet leírása és a jövő perspektíváinak belátása szempontjából kulcsfontosságúnak tartom ezt a fordulópontot, ezért mintegy *in medias res* kezdve a historiográfiai áttekintést, innen fogok először visszautalni a korábban egymástól független két tudományos paradigma, vagyis a szemiotika és az ikonográfia történetére, majd a továbbiakban immár kettős sorstörténetüket folytatom a posztstrukturalizmus legújabb fordulataiig.

A harmadik fejezet így a jelelméleti alapokkal foglalkozik, vagyis Ferdinand de Saussure szemiológiájával, valamint Charles Sanders Peirce és William Morris szemiotikájával. A negyedik fejezetben a szemiotika és az ikonológia közt elméleti hidat képező Ernst Cassirer rendszeréről, a szimbolikus formák filozófiájáról lesz szó, míg a következő két fejezet az ikonográfia és ikonológia geneziséét, majd Aby Warburg, Erwin Panofsky és Ernst Gombrich konvencionális-alapú szimbólumelméleteit tárgyalja.

A hetedik, eléggé nagylélegzetű fejezet az emblémák és az emblematikusság, mint szimbolikus kifejezési mód elméletével, kutatástörténetével és legújabb eredményeivel foglalkozik. Ez egyrészt azért fontos, mert – bizonyos antikvitásbeli előzmények után – az emblematikus látásmód adta a középkortól a felvilágosodásig terjedő időszak reprezentációs logikáját, másrészt viszont a képet és szöveget szintetizáló 16. századi embléma-műfaj paradigmatisztikus modelljévé vált a multimediális jelrendszerek kutatásának. A fejezet utolsó egysége a Shakespeare képalkotásával foglalkozó kutatás történetén keresztül illusztrálja a kérdés elméleti modellalkotó hatását.

Az utolsó három fejezet azokkal a viharokkal foglalkozik, melyeket a posztstrukturalista elmélet megjelenése okozott szavak és képek szemiotikai, illetve ikonográfiai/ikonológiai tanulmányozásában. Az 1980-as évek elméleti fordulata elvezetett a radikális ‘új ikonológia’,⁵ illetve a posztszemiotika⁶ megjelenéséig, ezeket a fejleményeket tárgyalja a nyolcadik fejezet, elsősorban az amerikai Nelson Goodman és W. J. T. Mitchell, majd a német Hans Belting és a francia Jean Baudrillard munkáin keresztül. E posztmodern fordulat egyik érdekes hozadéka volt, hogy míg Panofsky ikonológiája határozottan leértékelődött, Warburgot újra felfedezték, és a posztstrukturalista ‘cultural studies,’ sőt, a feminizmus egyik

⁵ Ld. elsősorban W. J. T. Mitchell, *Iconology* (1986) és *Picture Theory* (1994) c. munkáit, valamint Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (1989) és David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1991).

⁶ A ‘posztszemiotika’ terminust a magyar szakirodalomban Kiss Attila Atilla vezette be, elsősorban Julia Kristeva és Slavoj Žižek ihletésére. Ld. Kiss, “Ki olvas? Posztszemiotika” (1995b), valamint *Remix* (1996).

mintaadó előképeként mutatták fel. A „Warburg Redux” című fejezet ennek az értékszemléleti átrendeződésnek az okait kutatja Warburg a hopi indiánok kígyóritusáról írt tanulmánya kapcsán. A könyvet olvasónak feltűnhet, hogy Warburgnak két hosszabb fejezetet is szenteltem és hogy tárgyalása talán túldimenzionált e könyv keretei között. ‘Objektív’ indokom erre az, hogy mint éppen említettem, az utóbbi másfél évtizedben e német művészettörténész munkásságában a posztstrukturalista kultúraelmélet hangadói egyik archetipikus előképüket fedezték fel, ezen túlmenően azonban olyan személyes élmények és indíttatások is ösztönöztek erre, amelyeket szintén a „Warburg Redux” című fejezetben említek meg. Vállalva a szubjektív hangsúlyokat is vallom azonban, hogy Warburg és a Warburg-recepció megértése fontos tisztázó szempont a legújabb kultúraelméletek értelmezése során.

A szemiotika és az irodalomelmélet sokat vitatott, ám kétségkívül egyik legbrilliansabb egyénisége Umberto Eco. Munkásságának jellegzetessége, hogy igen aktív elméletalkotó, mindenki előtt fél lépéssel járva érzi meg a változásokat és nem követi, de teremti az elméleti ‘divatokat’ úgy, hogy egy pillanatig sem habozik saját korábbi álláspontján is túllépni. Legutóbbi, hozzánk eljutott könyvében (az ember itt kénytelen óvatosan fogalmazni, mert Eco általában egyszerre több könyvön is dolgozik, melyek aztán kis intervallumokkal jelennek meg, így nem könnyű bibliográfiájában naprakésznek lenni) például saját korábbi szemiotika-elméletének (1976) kritikáját adja. Számomra úgy tűnik, hogy a *Kant és a kacsa-csőrű emlős* (1999) című könyvében kifejtett, a strukturalista szemiotikához képest hatalmas előrelépést jelentő, ugyanakkor a radikális posztstrukturalizmus kérlelhetetlen konvencionalizmusától és túlpolitizáltságától egészséges távolságtartást ajánló nézetek jelentik ma azt az elméleti platformot, amelyről a legsikeresebben kísérletezhetünk szavak és képek komplex szemiotikai rendszereinek elemzésével. A tizedik, zárófejezet Eco újabb elméletével számot vetve zárja le a historiográfiai szemlét.

Még egyszer leszögezve: e könyv elméleti fejtegetéseinek fő célja az, hogy koncepcionális keretet és módszertant ajánljon a kultúra, s ezen belül elsősorban a kora újkori európai kultúra tanulmányozásához. Az elméleti kérdésfeltevésen belül három irányban vizsgálódok: a szövegek/képek ontológiájának és fenomenológiájának területén (szemiotika, képelmélet); továbbá a (textuális/vizuális) képek hermeneutikájának, értelmezésének és interpretációjának területén (ikonográfia és ikonológia); végül a képek pragmatikájának területén (a képek funkciójának felismerése és elemzése a társadalmi használatban – kultúraelmélet).

E munkát egy második kötetnek kell(ene) kiegészítenie, amelyben olyan esettanulmányok lennének, amelyek szövegek és képek egymásralt és az értelmező közösség által működtetett rendszereit tárják fel a kultúra más-más szintjein alkalmazott diszkurzusokban. Eddigi, folyóiratokban és tematikus kötetekben megjelent tanulmányaimban már foglalkoztam a hatalom ikonográfiájával, a költészetben, a képzőművészetben és a reneszánsz szín-

házban alkalmazott jelrendszerekkel, a reneszánsz emblematikával, valamint az okkult filozófia és az alkímia szimbolizmusával – a közeljövőben ezeket kívánom egységesíteni, és mintegy a jelen munka párjaként megjelentetni.

A következőkben a historiográfiai és a módszertani gondolatmenetet a posztstrukturalista kultúra- és irodalomelmélet által felvetett kihívások tükrében fejtem ki. Nagyjából a 19. század közepe óta, mióta a humán tudományok mai rendszere kikristályosodott, folyik a vita e kutatások elméleti alapjairól és kíváncsós módszertanáról. Kezdetől fogva nagy kísértést jelentett a tizenhetedik századi tudományos forradalom, majd a felvilágosodás racionalizmusa által kialakított sajátágosan tudományos beszédmód átvétele, amely alkalmasnak látszott speciálisan tudományos problémák megoldására. Sokak számára természetesnek tűnt, hogy csakis az lehet a követendő, ha a kultúra kutatása a megbízhatónak és egzaktnak látszó természettudományos módszereket követi. A múlt századi pozitivizmus csakúgy mint a közelmúlt strukturalista elméletei így látták ezt helyesnek. Ezzel párhuzamosan azonban olyan törekvések is jelentkeztek – Wilhelm Dilthey úttörő kezdeményezései nyomán már a 19. század vége óta –, amelyek a humán kutatások különös státuszát hangsúlyozták és a rájuk jellemző, kíváncsós, vagy lehetséges módszertant nem tartották összevethetőnek a természet vizsgálatával.⁷

E nézeteket a 20. századi eszmetörténet, fenomenológia és hermeneutika reprezentálja, amelyeket azután követtek a posztstrukturalizmus különböző irányzatai, a dekonstrukcionizmus, az újhistorizmus (*New Historicism*), a szubjektum szemiotikája, a 'gender studies,' a posztkolonializmus kultúrájának kutatása és a többi. Ezeknek köszönhetően ma már nem lehet úgy elemezni és értelmezni a kultúrát vagy az irodalmat, ahogy az akár csak másfél évtizede is még természetesnek tűnt. Mint a következő fejezetekben többször utalok rá, az érdeklődés fókuszába a *pragmatika* került, vagyis a *kultúra tárgyainak használati módja egy adott értelmező közösségen belül*. Ez pedig megingatta az értékek és jelentések abszolút létezésébe vetett hitet, s mára elfogadottá vált, hogy az emberek tetteire és alkotásaira vonatkozó értelmezések egyfajta relativizmus keretei között születnek.

Azt hihetnénk, hogy a természettudomány mentes maradt e relativista fordulattól, ám ez korántsincs így. A tudományos eredmények használatának, pragmatikájának, illetve a tudósközösségek szellemi horizontjának vizsgálata forradalmi változásokat hozott a tudomány működésének megértésében, s ez magukra a tudományos kutatásokra és elméletalkotásokra is visszahatott.⁸ A tudományos paradigmák mechanizmusainak feltárását Thomas

⁷ Ld. Dilthey, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban* (1974), amely egy reprezentatív válogatás műveiből, illetve egy korai magyar fordítását, amelyben Dilthey élmény és költészet viszonyáról beszél, mintegy a befogadásesztétikai kérdésfelvetés előfutáraként (1925).

⁸ Jó példa erre a világegyetem keletkezésére és életére vonatkozó kozmológiai elméletek 19-20. századi változása. Világosan látható az a tendencia, hogy a modellek az egyértelmű-statisztikus változattól (19. szá-

Kuhn korszakos munkája, *A tudományos forradalmak szerkezete* (1963)⁹ lendítette előre, a magát ‘tudománydadaistának’ valló Paul Feyerabend pedig megkérdőjelezte az egész racionalista paradigmáról, a filozófiai beszédmód 18. század óta kialakult változatairól vallott fel fogásunkat.¹⁰

Akár a ma, akár a régmúlt kultúrájáról kívánunk megállapításokat tenni, már nem melőzhetjük sem a társadalomtudományok, sem a tudományfilozófia és tudománytörténet pezsgő elméleteinek számbavételét. Ezzel a vizsgálattal tulajdonképpen azt a munkát kívánom folytatni, melyet 1983-ban Fabiny Tiborral és Pál Józseffel kezdtünk el, létrehozván azt az ikonográfiai kutatóközösséget, amelyet azóta már a “Szegedi iskolaként” emlegetnek, s amely az *Ikonológia és műértelmezés* sorozat révén tette magát ismertté a hazai kutatók és diákok között. Ma is akkori célkitűzésünk jegyében dolgozom: a kultúra sokrétű szövetének, s ezen belül is a hagyomány által szentesített konvencionális szimbolizációnak értelmezését mindig a rendelkezésre álló legkorszerűbb elméletek segítségével igyekszem végezni. A legkorszerűbb alatt nem feltétlenül a legújabbat értem, a gyorsan változó elméleti divatok nem mindig jelentenek egyben előrelépést is. Az azonban eddigi munkásságom évtizedei alatt meggyőződésemmé vált, hogy a pusztá anyagfelhalmozás érdekében végzett gyűjtőmunka kiérlelt konceptuális keret és tágas összehasonlító perspektívák nélkül nem vezet sem a jelenségek, sem saját magunk jobb megértéséhez. Magam is elmondhatom Didier Eribonnal, aki Ernst Gombrich tudósi eredményeit bemutató könyvében vázolta fel a következő ideálprogramot:

Számomra sürgős szükségszerűség volt és ma is az, hogy a társadalomtudományoknak a nemzetköziségét – amelyet a tudományos és filozófiai művekben fedezünk föl – láthatóvá tegyük, mert az elméleti munka terén történeteket csak úgy érthetjük meg, ha látjuk, hogy ezek egyfelől a szellemi hagyományok – amelyeknek a vívmányait vállalják és fenntartják –, másfelől a határokat nem ismerő, új kérdéseket fölvető és a válaszadás új módjait követelő kortárs viták kereszteződésében helyezkednek el.¹¹

zadi entrópia-elmélet) az egyértelmű-dinamikus változatokon át (ciklikus modellek, 20. század első fele) az elágazó, parallel és pluralista modellek irányába fejlődtek (a hatvanas-hetvenes évektől jelentkező sokdimenzionális terek elmélete, ‘féreglyuk’-modellek, stb). E tudománytörténeti fejlődés élményszerű összefoglalását adják: John D. Barrow, *A világegyetem születése* (Budapest: Kulturtrade, 1994) és Paul Davies, *Az utolsó három perc* (Budapest: Kulturtrade, 1994) c. könyvei.

⁹ Kuhn könyvének első változata 1962-ben jelent meg, s azonnal óriási kritikai visszhangot keltett. A kritikák hatására a szerző az 1970-es második kiadásban jelentősen átdolgozta művét. Minderről ld. Fehér Márta tanulmányát a könyv magyar kiadásában (Kuhn 1984).

¹⁰ Ld. Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* (London: Verso, 1978) és *Science in a Free Society* (London: Verso, 1978). Magyarul: *Három dialógus a tudásról* (Budapest: Osiris, 1999); *A módszer ellen* (Budapest: Atlantis, 2002).

¹¹ Ld. Gombrich, Eribon, *Miről szólnak a képek?* (1999), 9.

Ha már megemlítettem iskolaalapító kollégáimat, itt mondok köszönetet nekik, nemcsak a kezdetek megalapozásáért, de az azóta eltelt időt is kiálló barátságukért és a sok közös munka inspiráló élményéért. Mellettük számos más magyar és külföldi kollégámat említhetem, akik a legkülönbözőbb módokon (s olykor talán maguk sem érzékelve) járultak hozzá nézeteim fejlődéséhez és e könyv kikristályosodásához. Az itt következő lista bizonyára hiányos, de általa legalább részben törlesztem szellemi adósságaimat: Balázs Mihály, Bernáth Árpád, Jeff Bernard, Birnbaum Marianna, Peter M. Daly, Dávidházi Péter, Clifford Davidson, Fehér Márta, Géher István, Horváth Iván, Kiss Attila Atilla, Holger Klein, Knapp Éva, Radnóti Sándor, Reschné Marinovich Sarolta, Rozsnyai Bálint, Bernhard Scholz, Szilassy Zoltán, Tüskés Gábor, Voigt Vilmos, Rowland Wymer, Zemplényi Ferenc. Meg kell említenem diákjaimat is, elsősorban a Szegedi Egyetem Angol-Amerikai Intézetében, de alkalmankénti vendégtanárságok idején más intézményekben is (az ELTE Angol Tanszékén és 'CHER' Reneszánsz Doktori Programjában, a KLTE Amerikanisztikai Doktori Programjában, a Láthatatlan Kollégium tudománytörténeti szemináriumán, a Salzburgi és Turkui Egyetemek Angol Tanszékein), akik lelkes és inspiráló résztvevői voltak óráimnak, amelyek során az e könyvben elemzett témákat először felvettem.

A bölcsészeti alkotómunka egyik legizgalmasabb pillanata, amikor a kutató olyan közösségekben adhatja elő nézeteit, amely értő, professzionális szellemi közeg, s amelyik kérdéseivel, kételyeivel nagyban hozzájárulhat a felvetett gondolatok tisztázásához. E könyv kiérlelése folyamatában alkalmam volt kutatói szemináriumokat tartani a Collegium Budapest „Institute of Advanced Study”-ban, a Kansasi Egyetem Max Kade Center for German-American Studies intézetében, a Hulli és a Milánói Egyetemek Angol Tanszékein, illetve előadásokat a bécsi Institute für Sozio-Semiotische Studien által szervezett konferenciákon. Mind e helyeken élményszerű közegben, igen hasznos tanácsokat kaptam. Külön köszönöm a kansasi Max Kade Kutatóközpontnak (elsősorban Frank Baron professzornak, valamint a Mellon Alapítványnak és a budapesti Amerikai Nagykövetségnek) azt a három hónapos ösztöndíjat, amely lehetővé tette e monográfia jelentős részének megírását. Hálás vagyok továbbá feleségemnek, Kristóf Ildikónak azért, hogy wolfenbütteli ösztöndíjának hasznélvezője lehettem és 2002 nyarán hat hetet tölthettem a Herzog August Bibliothekban, elsősorban kora újkori forrásokat olvasva és e könyv bibliográfiáját fejlesztve.

Lekötelezettje vagyok családomnak, akik türelemmel segítették munkámat, s különösen Ildikónak, aki nemcsak társam, de kollégám, kritikusom és kontrollszerkesztőm is.

(Lawrence, Kansas–Szeged–Wolfenbüttel, 2001-2002)

TARTALOM

ELŐSZÓ	i
TARTALOM	1
BEVEZETÉS – <i>Ut Pictura Poesis</i>	5
Mi a költészet?	6
A képek tipológiája	9
<i>Ut pictura poesis</i>	12
Szövegek és képek viszonyai	18
SZEMIOTIKA ÉS KULTURÁLIS JELRENDSZEREK	
Jel- és szimbolizáció-elmélet	23
A JELELMÉLETI ALAPOK – Klasszikus szemiotika	27
A triadikus rendszer: Charles Sanders Peirce	27
A szemiózis fogalma és folyamata	28
Peirce jeltypológiája	30
A diadikus rendszer: Ferdinand de Saussure	32
Diadikus és triadikus modellek	33
Saussure szemiológiája	34
Peirce és Saussure posztstrukturalista recepciója	37
Charles William Morris szemiotikája	40
A SZIMBOLIKUS FORMÁK FILOZÓFIÁJA – Ernst Cassirer	43
IKONOGRÁFIA ÉS IKONOLÓGIA I.	
Történeti áttekintés és Aby Warburg munkássága	51
Warburg és könyvtára	52
Ikonográfia (történeti vázlat)	57
Ikonográfia mint kép-szemlélet	59
Ikonográfia és hermeneutika	63
Warburg ikonográfiája	67

IKONOGRÁFIA ÉS IKONOLÓGIA II.

Panofsky és Gombrich rendszerei	73
Erwin Panofsky ikonológiája	73
'Kunstwollen' és kultúrtörténet	74
Ikonográfia és ikonológia: jelentésrétegek és interpretációs aktusok	80
A műértelmezés, mint humanista tudomány	83
Panofsky hozzájárulása Warburg ikonográfiájához	92
Ernst Gombrich ikonoklazzmusa	95
A szimbolikus képek elmélete	95
Jelelmélet, ikonográfiai pragmatika és okkult diszkurzus	101
 EMBLEMATIKA ÉS EMBLEMATIKUSSÁG	113
Az embléma	114
Definíciók, elméletek	114
Az emblémakutatások jelenkori reneszánsza	122
Emblematikusság mint kulturális reprezentáció	127
Az emblémaműfaj előzményei	127
Az emblematikus gondolkodás- és látásmód filozófiája és szemiotikája	135
Emblematikus kifejezés, emblematikus struktúrák	142
A reneszánsz emblematikus színháza és Shakespeare képalkotásának kutatása	145
 POSZTSTRUKTURALISTA IKONOLÓGIA	163
Szemiotikai kódok és kódrendszerek	163
Az új ikonológia	170
Posztstrukturalista fordulat az ikonológiában	170
Mitchell ikonológia-kritikája	174
Goodman szó/kép taxonómiája	177
Mitchell kép/szöveg elmélete	180
Kép és kultusz, szimulakrum és reprezentáció	189
 WARBURG REDUX – Aby Warburg posztstrukturalista intuíciói	197
Warburg posztstrukturalista intuíciói	199
Az előzmények: művészettörténeti és antropológiai előtanulmányok	199
A tapasztalat: az amerikai 'Vadnyugat' fényképeken (1896)	201

Az emlékezés: „Előadás a kígyórítusról” (1923)	207
Az emlékezés: posztstrukturalista recepció	211
 SZEMIOTIKA, IKONOGRÁFIA, INTERPRETÁCIÓ	
Eco és a kacsacsőrű emlős	221
A szemiózis alsó határterületei	224
Az észlelet problémája	224
Kognitív Típus, Nukleáris- és MolárisTartalom	224
A kacsacsőrű emlős a szótárban és az enciklopédiában	225
Ikonizmus és hipoikonok	228
A felismerés aktusa. ‘Alfa’ és ‘Béta’ modalitás	231
 BEFEJEZÉS	
Eredmények, adósságok, a kutatás perspektívái	235
Elmélet és módszer	235
Eredmények, adósságok, perspektívák	239
 HIVATKOZOTT IRODALOM	245
 INDEX	259
 ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE	267



BEVEZETÉS

Ut Pictura Poesis

Szó és kép viszonyának hagyományos vizsgálati terepe a retorika, mely már az antikvitásban felvetette az *ut pictura poesis*, vagyis a költészet és a festészet hasonneműségének kérdését, valamint a szóképek, metaforák, szimbólumok problémája mellett olyan speciális esetekkel is foglalkozott, mint az *ekphrasis*, vagyis a vizuális képek szavakkal való lefestése. E retorikai megközelítések természetesen nem tettek lehetővé olyan átfogó és komplex elméleti magyarázatokat, melyek tárgyalására csak a társadalom- és kultúraelméletek 19. századi fejlődése után kerülhetett sor, mégis érdemes ennek a kérdéskörnek az elemzésével kezdenünk historiográfiai szemlénket.

Paradox módon, az *ut pictura poesis* elvét éppen az azt elvető Lessing foglalta össze a legfrappánsabban *Laokoón, vagy a festészet és a költészet határaitól* című értekezésében, 1766-ban:

Aki a festészetet és a költészetet elsőnek hasonlította össze egymással, finom érzékű ember volt, egyaránt fogékony mindkét művészet hatására. Megérezte, hogy mindkettő jelen levőnek ábrázolja a távol lévő dolgokat, valóságnak a látszatot, hogy mindkettő megtéveszt, de ez a megtévesztés tetszik nekünk.

Valaki más azután megpróbált e tetszés lényegébe hatolni, és fölfedezte, hogy az mindkettőnél egyazon forrásból ered. A szépségnek, amelynek fogalmát először testekből vonjuk el, általános szabályai vannak; ezek több dologra: cselekvésre, gondolatokra és formákra is alkalmazhatók.

Végül egy harmadik, aki gondolkozott ezen általános szabályok értékén és megoszlásán, észrevette, hogy egyesek inkább a festészetben, mások inkább a költészetben érvényesülnek, hogy tehát egyes esetekben a költészet siethet magyarázatokkal és példákkal a festészet segítségére, máskor viszont a festészet segítheti ki a költészetet.

Első emberünk műértő volt, a második filozófus, a harmadik műbíráló (1999, 7).¹²

Ha meg kívánjuk vizsgálni az *ut pictura poesis* elméletét, nem kerülhetjük el, hogy szembe ne nézzünk a legáltalánosabb definíciós problémákkal, amelyeket a posztstrukturalizmus

¹² Vajda György Mihály fordítása. Munkámban a továbbiakban csak az irodalmi szövegek, vagy a klasszikus filozófiai idézetek fordítóit adom meg. Amennyiben egy idézet magyar kiadásra hivatkozik, a szöveg fordítóját abból a kiadásból lehet visszakeresni. Amennyiben idegen nyelvű kiadást idézek és másként nem jelzem, a szöveget mindig saját fordításomban közlöm.

különösen hangsúlyosan vetett fel. Ha kimondjuk azt, hogy 'a költészet úgy, miként a festészet,' akkor azt is meg kell mondanunk, hogy mi a költészet, mi a festészet, s egyáltalán mi a művészet.

Mi a költészet?

A rendkívül bonyolult és véget nem érő elméleti viták dzsungelében manapság egy akár cinikusnak is tűnhet, pragmatika-orientált definíció kínálja a közös nevezőt: *az irodalom/ költészet olyan szöveg, amelyet az azt használó értelmező közösség irodalomnak/ költészetnek tekint és akként bánt vele.*¹³ Következő lépésként azonnal definiálni kellene a 'szöveg' és az 'értelmező közösség' fogalmakat is. Az első vonatkozásában elégedjünk meg annyival, hogy Roman Jakobson és a szemiotikusok híres kommunikációs modellje óta a szöveget a kommunikáció médiumának, vagyis konvencionálisan funkcionáló, nyelvtani és használati szabályok szerint működtetett nyelvi jelrendszernek tekintjük. Nyelvi jelrendszerrel beszélve azonban azt is be kell látnunk, hogy ez nem csak szövegszerű lehet, hiszen szimbolikus képekkel, útjelzőtáblákkal, zenei hangokkal, gesztusokkal és még számtalan nyelvtani és használati szabállyal rendelkező jelrendszerrel lehet kommunikálni. De meg is fordíthatjuk ezt a tételt, mondván, hogy függetlenül attól, vajon beszéddel, képekkel, vagy bármi mással kommunikálunk, az mindig nyelvi rendszerként, egyfajta 'szöveggként' működik, tehát a 'szöveg' terminust meta(forikus) kiterjesztésben is használhatjuk, s eszerint beszélhetünk a képek által elmondott szövegről, a zenei kifejezés grammatikájáról, gesztusnyelvről, stb.

Ezáltal a szavak és a képek máris egy közös kategóriába kerültek, ahogy azt az *ut pictura poesis* sugallja. A későbbiekben még természetesen visszatérek ennek az álláspontnak az erősségére és gyengeségére, most azonban lépünk tovább.

Van egy szövegünk, melyet egy értelmező közösség használ. Igyekezzünk ismét a lehető legegyszerűbb meghatározást választani. Tételezzük fel, hogy ezt a közösséget valami összetartja: közös ismeretek, vélemények, hitrendszer. Úgy is mondhatnánk: közös az ideológiai alapjuk és egy nyelvet beszélnek. Ez utóbbit érthetjük szószerint és metaforikusan is. Természetesen annak ellenére, hogy egy csoport 'egy nyelvet beszél', nem létezik teljesen homogén közösség – gondolkodásukban megtalálhatók az ideológiai árnyalatok, beszédükön

¹³ Tudomásom szerint az első, aki ezt a radikális tételt megfogalmazta, John M. Ellis volt: „The category of literary texts is not distinguished by defining characteristics but the characteristic use to which those texts are put by the community. [. . .] 'What is literature?' is concerned with the acceptance of texts as literature by the community” (1974, 50-1). Azóta e tézis irodalomelméleti közhellyé vált és sokan az értelmező közösségek autoritását kidolgozó Stanley Fish-nek tulajdonítják. Ld. Fish, „Van szöveg ezen az órán?” (1996 [1980]). Fish nyomdokain vizsgálta az értelmező közösségek interpretációs mechanizmusait Kristóf Ildikó „Jákob rózsafája...” (1998) c. tanulmányában. A posztstrukturalista irodalomtudomány irodalomfelfogásáról ld. a Bókay Antal által szerkesztett szöveggyűjtemény bőséges anyagát (Bókay et al. ed. 2002).

éreződhetnek dialektális különbségek. A posztmodern kritikai gondolkodásmódot éppen az választja el az azt megelőző hagyományostól, hogy míg utóbbi a közös alapok felderítésére helyezte a hangsúlyt, a mai megközelítések szívesebben vizsgálják a különbségeket, a pluralitást, a törésvonalakat. Nem kívánom vitatni ez utóbbiak fontosságát, mégis józan ésszel belátható, hogy bizonyos konszenzus-minimumoknak működniük kell ahhoz, hogy valamennyire is jó eséllyel próbálkozhassunk a kommunikációval. Még akkor is, ha a közös nyelv csupán illúzió és a közös vélemények is inkább vágyakozást, semmint realitást fejeznek ki, e hitek pókhálója tartja össze az értelmező közösséget minden egyedi feszültségével és széthúzásával együtt.¹⁴ Az értelmező közösség megléte tapasztalati alapon bizonyítható: ennek köszönhető, hogy Shakespeare *Othelloját* szinte minden nézője vagy olvasója a szerelem és a szerelmi féltés tragédiájaként éli át, bár az értelmező csoport egyedi helyzetétől és dinamizmusától függően vannak, akik ezzel szinte egyenlő fontosságúnak tartják a főszereplő színesbőrű voltából fakadó faji problematikát, vagy Iago körmondfont cselvetései kapcsán a politikai konfliktust.¹⁵

A következő kérdés az lenne, hogyan használ egy értelmező közösség egy 'szöveget' irodalomként, vagy művészetként? A modern művészet- és irodalomelmélet bebizonyította, hogy a sokszor meggyőzőnek tűnő formai elemek (rím, ritmus, kompozíció) nem tartoznak a műalkotások inherens, elválaszthatatlan lényegéhez. Sokáig úgy tűnt, mintha így lenne; a strukturalisták ezért keresték még olyan eltökélten azt a kielemezhető és leválasztható formai elemet – mint ételben a hozzáadott fűszert –, amely felelős lenne azért, hogy a 'szöveg' 'irodalommá' lényegül át.¹⁶ Csakhogy a modern művészet sorozatosan rácăfolt ezekre a várakozásokra. Marcel Duchamp 1918-ban kiállított fajansz *pissoire*-ja (*The Fountain*) strukturálisan semmiben sem különbözött azoktól a hasonló egyedektől, amiket az áruházban lehetett kapni, az értelmező (tárlatlátogató) közösség mégis elfogadta szoborként,

¹⁴ Ld. Althusser definícióját az ideológiáról (1992, 1996 [1970]), valamint Habermas és Gadamer vitáját a kommunikáció mögötti lehetséges motivációk értelmezéséről. Gadamer: „minden amit kimondunk, eleve a meggyezést veszi célba és magában foglalja a másikat”, „Szöveg és interpretáció”, 1994, 28. Ezzel szemben Habermas ideológia-kritikája gyanakvó e 'jóindulatú' meggyezési szándékot illetően: „Gadamer a művelődési folyamatnak azt a típusát tartja szem előtt, melyben a hagyományt individuális tanulási folyamatokba ültetik át és mint tradíciót sajátítják el. A nevelő személye itt előítéleteket legitimál, melyeket a tanulóban tekintéllyel felruházottan, azaz a szankciók potenciális fenyegetésével és gratifikációk ígéretével ültetnek el.” *A társadalomtudományok logikája*, 1994, 233-42.

¹⁵ Az *Othello*-értelmezések trendjeit jól tükrözi a Gale Research Company *Shakespearean Criticism* című sorozatának negyedik kötete (Scott 1987), melynek megjelenése óta ha lehet még tovább polarizálódott a darab értelmezése, kiegészülve a radikálisan feminista és posztkolonialista olvasatokkal.

¹⁶ Ld. Roman Jakobson, „Mi a költészet,” in Jakobson 1982, 240-61.

miután „Forrás” címmel piedesztálra került a new yorki dadaista kiállításon.¹⁷ Az értelmező közösség azt a szöveget is elfogadta költeményként, amelyet Oravecz Imre másolt át szó szerint egy villamosjegy hátuljáról verseinek gyűjteményébe.¹⁸ Nem is beszélve Andy Warhol hírhedt „Brillo Box”, vagy „Campbell Soup” című alkotásairól; ez utóbbi azonos volt egy élelmiszerboltban kapható leveskonzervvel, s a művész még metaforikus címet sem adott neki, ahogy Duchamp tette azt annak idején.¹⁹

Mitől lesz hát művészetté egy köznapis szó, tárgy vagy kép? A kommunikációelmélettel foglalkozók ezt azzal magyarázzák, hogy a művészeti használat során az értelmező közösség felfüggeszti a szokásos kommunikáció során működtetett szabályait és újakat léptet életbe.²⁰ Például a „Tatjana levelét” olvasó férfi nem nyúl a telefonkönyvhöz, hogy felkeresse és barátságáról biztosítsa a magányosan szenvedő nőt, illetve egy szerelmes verset senki sem tekint házassági ajánlatnak. Mindkettőnek különböző használati módja van, régies kifejezéssel azt is mondhatnánk, hogy más a műfajuk.²¹ A szemiotikusok ezt a kommunikációs konvenció-felfüggesztést kódváltásnak (*code switching*) nevezik.

Mi a kódváltás célja? Ez az a pont, ahol a válaszok helyett inkább a kérdések végtelen láncreakcióját indítjuk el. Irodalomelméleti művekben gyakran olvassuk, hogy a művészi kifejezés célja *vagy* az érzelmek expresszív felszabadítása (a kommunikációs modellben ez magára az ‘adó’-ra, a beszélőre, vagyis a művészre irányul), *vagy* a külső világra való imitativ reflektálás (ez esetben az ‘üzeneten’ van a hangsúly), *vagy* a befogadó hatásos meggyőzése (ezt pragmatikai szempontnak nevezik), illetve az előbbieket bármilyen kombinációja.²² Ám ezzel még nem magyaráztuk meg, hogy mi a különbség egy művész vagy egy elmegyógyintézet apolt szürrealista víziói között. S hogy mi választja el egymástól Antonius Caesart temető beszédét egy jósvádájú ügyész vagy parlamenti képviselő filippikájától?

¹⁷ Duchamp művészettörténeti és művészetfilozófiai forradalmát elemzi többek között Arthur Danto, *After the End of Art* című könyvében (1997, 84, 193skk).

¹⁸ Oravecz Imre, *Válogatott költeményei* (Budapest: Unikornis, 2000).

¹⁹ Warholról művészetfilozófiai összefüggésben ld. Danto 1997, 13-4; 35-7; 92-5; 124-5.

²⁰ Ezt elsőként egy irodalmi érdeklődésű szociolingvista, H. G. Widdowson fejtette ki, ld. *Discovering Discourse* (1979) és *Practical Stylistics* (1992).

²¹ Ennek ellenére sem állíthatjuk azt, hogy élet és irodalom átjárhatatlanul elkülönül egymástól, hiszen nem ritka eset, hogy valaki egy megrázó olvasmányélmény, vagy akár egy szentimentális sláger hatására öngyilkos lesz, esetleg Raszkolnyikov módjára bűntet követ el. Az pedig még gyakoribb eset, hogy valaki – saját szavaiban nem bízván – híres költők verseivel udvarol, vagy tesz éppen házassági ajánlatot.

²² Itt H. M. Abrams híres modelljére utalok, melynek analógiájára a szerző a művészetet értékelő kritikai iskolákat is eszerint csoportosította: az alkotásra, az imitációra, a befogadásra, vagy magára a műre koncentráló (formalista) elméletek (ld. Abrams, „Orientations of Critical Theories”, 1953).

Minél tovább vizsgáljuk a kommunikáció különféle megnyilvánulásait, köztük a művészeknek tartottakat is, annál erősebbé válik az érzésünk, hogy a közhiedelemmel ellentétben az emberi kommunikáció egyáltalán nem közvetlen és egyértelmű információcsere. Az emberi *nyelv* pedig egyenesen képtelen az egyértelmű kifejezésre – erre jött rá a kései Wittgenstein, amikor a nyelvjátékok elméletében feladta korábbi szigorúan rendszerező álláspontját.²³ Úgy tűnik, hogy a művészi kifejezés olyan társadalmi gyakorlat, amely tudatosan él az emberi kommunikáció e ‘gyengeségével’, s amelyben a játékosság és a szándékosan felépített többértelműség sajátos státust és ennek megfelelő sajátos használatot, praxist nyer.

Ezek vizsgálatában játszik nagy szerepet a szemiotika. Mint a jelrendszerek felderítésére vállalkozó interdiszciplináris tudomány, felteheti a kérdést, hogy ha minden mesterséges és konvencionális jelrendszert nyelvnek tekintünk, akkor a többértelműséget és játékosságot is minden nyelv elválaszthatatlan tulajdonságának kell-e tekintenünk? Van-e vajon különbség a természetes és a mesterséges nyelvek között? Lehet-e szójátékot alkotni egy számítógépes programnyelvben? Lehet-e hazudni bináris kódban?

A szemiotika természetesen nemcsak nyelvekkel és kódokkal, hanem képekkel is foglalkozik, amelyeket szintén mint jelrendszert vizsgál. Ezért most a nyelv és a költészet ‘definálása’ után tegyünk kísérletet a képek meghatározására is.

A képek tipológiája

Mi is egy kép? A további fejezetekben még számos különféle definíciót fogok ismertetni, most kezdjük ismét valami egyszerű – és Eco nyomán a józan észre apelláló – megközelítéssel. Kép az, ami valamely a képen kívüli létezőnek a másolata, felidőzője, ráutalója, helyettesítője. A kép és eredetije közötti kapcsolat felismerését általában valamiféle hasonlóság teszi lehetővé.²⁴

²³ Wittgenstein nyelvelméletének változásairól ld. Habermas, „A lingvisztikai megközelítés” (1994, 174skk); valamint az újabb magyar szakirodalomban Neumer Katalin, *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról* (1991) és *Tévelygések a nyelv labirintusában* (1995), 93-173.

²⁴ Alapvető szakirodalom a képekről: Barthes, *Image – Music – Text* (1977); Hans Belting, *Bild-Anthropologie* (2001); Gottfried Boehm ed., *Was ist ein Bild?* (1994); Gernot Böhme, *Theorie des Bildes* (München: Fink, 1999); Eco, *Kant és a kacacsőrű emlős* (1999); E. H. Gombrich, Julian Hochberg, & Max Black, *Art, Perception, and Reality* (1972); Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie-Ikonologie-Ikonik* (München: Fink, 1996 [1980]); Imdahl, „Ikonika” (1997); Murray Krieger, *Ekephrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992); W. J. T. Mitchell ed., *The Language of Images* (1980); stb. Ld. még a *Word & Image* folyóirat anyagát, valamint a periodikához kapcsolódó háromévenkénti konferenciák kiadványait (*Word & Image* 4.1 [1988]; Heusser 1998 és 1999). A tudomásom szerinti legkorszerűbb elméleti összefoglalók: Mitchell 1986 és 1994, valamint Belting 2001.

A képeket osztályozhatjuk számtalan szempont szerint, az alábbiakban két fontos aspektust emelek ki: a képek forrásait, illetve a képek és eredetijük közötti kapcsolat kérdését. A további fejezetekben szó lesz még a képek funkcióiról, rendszerszerűségéről, valamint használatáról, azaz pragmatikájáról.

A képek forrásait (eredetét) megpróbáltam egy táblázatban összefoglalni, ugyanitt utalok létmódjukra (ontológiájukra) is:²⁵

KÉP (hasonlóság, azonosság, ráutalás)				
Optikai tükrök projekciók	Érzékelt látott képek, jelenségek	Mentális álomképek emlékek fantáziaképek	Verbális leírások metaforák	Vizuális fizikailag elkészített reprezentációk
Természetes			Ember-készítette	
OBJEKTÍV	SZUBJEKTÍV			
Valóságos	Virtuálisan létező			Valóságos

A táblázatból látható, hogy a képeknek ötféle lehetséges forrását különböztetem meg: az optikailag keletkező, az érzékelés során rögzült, a mentálisan megjelenő, a verbálisan kódolt, illetve az ember által fizikai valóságában létrehozott képeket. Ezek közül az első három természetes módon keletkezik, vagyis az embernek nincs rá befolyása, még akkor sem, ha ez az emberi szervezetben vagy az emberi tudatban megy végbe. A verbális és vizuális reprezentációk ezzel ellentétben tudatos emberi tevékenység eredményeképpen jönnek létre.

További osztályozási szempont, hogy a képek objektív módon léteznek-e, vagy szubjektíven, az emberi tudat közreműködésével. Az optikai tükröződések és projekciók nem igénylik ember jelenlétét, az összes többi kategóriában a kép keletkezése és/vagy működtetése nem képzelhető el a szubjektum jelenléte nélkül.

Végül, egyes képek léteznek a maguk anyagi valóságában, mások viszont csak virtuálisan. A sokszor virtuális valóságnak tekintett tévé-, vagy kompjúterképet én objektíven létező, valóságos képeknek tekintem – anyagukat elektromosság, bonyolult hardver és bináris kódba átvitt programok alkotják –, melyek létmódjukban nem különböznek lényegileg a festményektől vagy a fotográfiáktól. Ezzel szemben a csak a tudatban megjelenő, esetleg verbálisan leírt, de meg nem jelenített képeket virtuálisnak nevezem.

²⁵ E táblázat W. J. T. Mitchell tipológiájának (1986, 10) általam továbbfejlesztett és finomított változata.

A képek és eredetijük közötti kapcsolatot legjobban a szemiotika egyik 'ősatyja', Charles Sanders Peirce tipológiája segítségével írhatjuk le. Szerinte háromféle kép létezik. Első az *ikon*, amely eredetijére tökéletes azonossággal utal (például az út szélére kitett dinnye arra utal, hogy ott dinnyét lehet vásárolni). Második kategória az *index*, amely valamilyen metonimikus tulajdonság, vagy oksági kapcsolat révén rámutat az eredetire. Például a sárguló levelek a közeledő ős indexikus képei, vagy egy seb az ujjunkon a korábbi sérülés indexe. Legbonyolultabb a viszony a *szimbólum* és eredetije között. A szimbólum lényege, hogy valamilyen hasonlóság alapján utal eredetijére, ám e hasonlóság felismeréséhez interpretációs aktus szükséges, melynek alapja általában egy konvencionális kód. Az emberi nyelv ilyen szimbolikus rendszer, amelyben például az 'alma' szó konvencionális kód alapján 'hasonlít' a fán függő gyümölcshöz. Mondanom sem kell, hogy a kubista festői stílus konvencionális kódjának, 'nyelvének' ismerete nélkül aligha lehetséges felismerni Picasso *Avignoni kisasszonyok* című képén a lépcsőn lefelé lépkedő hölgyeket.²⁶

Ahogy a költészet definiálásának kísérlete során, most újra kérdések sorával kell szembeülnünk, ezek legtöbbször olyan képekre vonatkozik, amelyeket az értelmező közösség *művészetként* fogad el és akként használ.

Lehet-e egy tökéletes ikon művészet? Az ikon terminust itt Peirce értelmében használom, vagyis arra gondolok, amikor Andy Warhol a 'Campbell Soup' konzervdobozt a 'Campbell Soup' konzervdoboz azonosítójaként, képeként használja.

Hogyan teszünk különbséget egy művészi és egy nem művészi grafikus 'design' között? Milyen alapon kategorizálom külön a térképalakú festményt az igazi térképtől, vagy a hármas osztatú rendőrségi azonosítófotó-alakú festményt a valódi rendőrségi dokumentumtól? S hogyan viszonyul bármelyikük a hármas osztatú középkori oltár-triptychonhoz?

Hogyan kezeljük képek és szövegek együttes jelenlétét művészi és nem művészi célú avagy használatú reprezentációkon? Ezen a ponton kérdéseink visszavezetnek bennünket az *ut pictura poesis* problémájához. Mi a kapcsolat a művészi kifejezés különböző médiumai között? Tekinthető-e mindegyik nyelvnek? Van-e a festészetnek vagy a szobrászatnak is nyelvtana, szintaxisa, mélystruktúrája, ahogy azt művészettörténészek gyakran állítják – bár többnyire csak metaforikusan. A következőkben még visszatérek ezekre a kérdésekre, most azonban vessünk egy pillantást magára az ősi maximára.

²⁶ E problémához Gombrich egy helyen éppen az ellenkező irányból közelít: „Van azonban a [kubista] képszerkesztésnek egy súlyos fogyatéka; a kubizmus alapítói is tisztában voltak vele. A kubista kép nézőjének ugyanis tudnia kell, milyen a valóságban az ábrázolt tárgy, másként nem tudja helyesen viszonyítani egymáshoz a részleteket” (*A művészet története*, 1983, 469). Ez ikonista álláspont; Gombrich 'hintapolitikájáról' az ikonizmus (misperint a képek egyfajta realizmus alapján objektív valóságot fejeznek ki) és az ikonoklasmus (vagyis a képfelismerés tisztán konvencionális jellegét valló álláspont) között ld. alább a 175. lapon.

Ut pictura poesis

Amennyire visszanyomozható, a tételnek két antik forrása van. Horatius *Ars poetica*-jában olvassuk a következő sorokat: „Ut pictura poesis”, „Úgy van a verssel, akár csak a képpel.”²⁷ Egy másik forrás Plutarkhosz, aki *Az athéniak dicsőségéről* című munkájában Keoszi Szimonidésznek tulajdonította a következő mondást: „a költészet beszélő kép, míg a festészet néma költészet.”²⁸

Arisztotelész a *Poétikában* úgy vélekedett, hogy a költészet és a festészet az imitációnak azonos elveit használja, a tragédiában ez a cselekmény, míg a festészetben a szerkezet, vagy kompozíció:

*Tebát a tragédiának az alapja és mintegy lelke a történet, a jelleme csak másodrendűek. Hasonló a helyzet a festészetben is: ha valaki a legszebb festékeket keni is fel, de összevissza, nem gyönyörködtet úgy, mintha alakokat rajzol, mégha csak fehéren is. Hiszen a tragédia cselekvés utnzása, és ezáltal főleg cselekvő embereké.*²⁹

Szó és kép viszonya talán a reneszánszban ihlette a legtöbb vitát, melyben korántsem csak elméleti és strukturális kérdések merültek fel, úgy tűnik, mintha a polémia lényegét inkább a két művészi médium közötti presztízsharc alkotná: melyik az elsődleges, melyik a derivatív, melyik a magasabbrendű.

A presztízsvitának természetesen fontos filozófiai elágazásai is voltak, ezek a kérdések a pogány gondolkodás és a keresztény teológia közötti törésvonal mentén éppúgy jelentkeztek, mint a platonizmus és az arisztotelizmus közötti vitában, vagy akár a keresztény felekezetek ideológiai harcai érvrendszerének részeként.³⁰

A klasszikus és a judeo-keresztény gondolkodás közötti eltérés elsősorban onnan eredt, hogy az antik görög filozófia a világot térbeliségében tekintette, amely rendszerben cikli-

²⁷ *Úgy van a verssel, akár csak a képpel: van mi közről megragadóbb, másnak távolról szebb a hatása. Ennek előny a homály, az teljes fényt szeret, és nem fél, hogy a műértő éles szeme rajta hibát lel.*

2.361-4 sorok; Muraközi György fordítása, a *Világirodalmi lexikon*ból idézem (Budapest: Akadémiai, 16:265).

²⁸ 3.347a.

²⁹ 6. fejezet, 50a-b. Ritoók Zsigmond kritikai kiadásának szabatos, de nehezen követhető fordításával szemben Sarkady János magyarázatát részesítettem előnyben: Arisztotelész, *Poétika* (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 17. Ld. még Arisztotelész 1997, 39.

³⁰ *Az ut pictura poesis* hatalmas szakirodalmából az alábbi műveket találtam hasznosnak: „Ut pictura poesis” szócikkek – EPP 1965; *Világirodalmi lexikon* (16:265), stb.; továbbá Bal 1990; Barthes 1977; Benjamin 1968; Gombrich–Hochberg–Black 1972; Heffernan 1993; Kibédi-Varga 1989; Krieger 1992; Lee 1967; Malek 1974; Mitchell 1994; Morawińska 1982 (Białostocki, Komorowski és Pelc cikkei); Praz 1970; Riffaterre 1978; Steiner 1982; stb.

kusan vissza-visszatérő folyamatokat képzelt el. Szemléletes metaforái ennek a világképnek Platón barlang-hasonlata, ahol a látott árnyékok (mint képek) utalnak a valós (metafizikai) világra, amelynek csak visszfénye jut el a másodrendű anyagi létbe. Arisztotelész elképzelése a sub- és transzlunáris világról ugyancsak erre a térbeli, dimenzionált valóságra helyezte a hangsúlyt. Mindennek legtisztább színté grafikus kifejezése Plótinosz neoplatonista filozófija volt, az emanációk rendszerével, amelyek mintegy vizuálisan áradtak ki az Abszolút Egy, a Nűsz ideájából. Amikor Plótinosz a metafizikus kommunikációról filozofált, akkor is a vizualitást hangsúlyozta:

Nem szabad azt hinnünk, hogy a szellemvilágban az istenek és az áldottak állításokat látnak; ott minden gyönyörű képekben fejeződik ki.³¹

A fentiekkel ellentétben a zsidó (és ennek nyomán a keresztény) filozófia az időbeliséget, a folyamatot tartotta elsődlegesnek, ezt érzékeltette a teremtetéstörténet, amit egy hét napra osztott narratíva foglalt össze, illetve a keresztény eszkatologikus szimbolizmus a kezdet és a vég, az alfa és az ómega jegyeivel. Mindehhez társulva, míg a görögök a teremtetést leginkább plasztikus alkotásként képzelték el, a zsidó teológia szavak általi életrehívásról beszélt: „Akkor megint szólt Isten [. . .] Úgy is lett” (Gen. 1,11). A zsidó-keresztény Paradicsomban a szavak dominálnak. Az angyalok hálaadó énekeket zengenek, Isten pedig társalog kedvenc teremtményeivel, az Édenkertbe helyezett Ádámmal és Évával.

A bűnbeesés után újra csak a szavak lesznek fontosak: az emberiség évezredek át keresi az elvesztett nyelvet, a *lingua adamicát*, melyet használva Ádám nevet adott a teremtetett világ elemeinek.³² A bibliai pszeudográfia szerint Hénokh volt az a kiválasztott, akit Isten magához emelt, és újra megtanította neki az elvesztett nyelvet.³³ A középkorban és a reneszánsz idején sokan keresték ezt az elvesztett kulcsot, és többen gondolták azt, hogy meg is találták azt. Mint Eco *A tökéletes nyelv keresése* című könyvében megmutatta, a 17. század végéig ez az alapvetően teológiai kérdés állt a nyelvészeti kutatások homlokterében. Mivel a reneszánsz humanistái még meg voltak győződve arról, hogy az isteni teremtetés nyelvéhez a héber áll a legközelebb, fellendültek a hebraisztikai kutatások és számos tudós tűzte ki céljául a kabala megismerését és krisztianizálását. A kabala – mint ismeretes –, az a misz-

³¹ *Ennead*, V.8 [5], in Plotinus 1991, 416. Az idézetet kommentálja Gombrich 1978, 158 (magyarul ld. Gombrich 1997, 75).

³² Genézis 2,19. Ld. Eco, *The Search for the Perfect Language* (1995, 7-10); Szőnyi, *Exaltatio és hatalom* (1998, 229skk).

³³ Genézis 5,18-9; a Hénokh apokalipszisek szövegahagyománya rendkívül bonyolult, ld. az angol kritikai kiadást (Charlesworth 1983), valamint Benyik György összefoglalóját (1995, 1:93-6).

tikus zsidó teozófia és meditációs módszer, mely a héber ábécé betűit és azok számértékeit tanulmányozva számszimbolika segítségével magyarázza a világot.³⁴

Bár a görög filozófia lényegében képszerűen értelmezte a világot, alapvető különbségeket látunk a két legnagyobb filozófus, Platón és Arisztotelész nézetei között. Míg Platón inkább a képek intuitív, megvilágosodásszerű megértéséről beszélt (ld. híres tanát a 'négy furor'-ról, vagy 'szent örület'-ről), Arisztotelész a képek felfogását is időfolyamat-függővé, azaz olvasásszerűvé tette, ahol a megértéshez diszkurzív logikai műveletek útján jutunk el.³⁵

Végül, a keresztény álláspont sem volt egységes. A középkor és a reneszánsz viszonya a képekhez és a szavakhoz a filozófiai és érzelmi attitűdök széles skáláján ábrázolható, a legszélsőségektől (idolátriától) az ikonoklasmusig és a képrombolásig. A későbbiekben még lesz erről szó, most csak röviden utalok arra a teológiai kondicionált hozzáállásra, mely szerint a katolikusok inkább vonzódnának a képekhez, s számukra az igazság megelégséhez a legfontosabb érzékszerv a szem, míg a protestánsok inkább 'meghallják' az igazságot, tehát a szavakat közvetítő fület részesítenék előnyben.³⁶

A horatiusi formula rendkívül hatásos katalizátornak bizonyult, amire a 16-17. században óriási szakirodalom épült. A névtelen céhes mesterember státuszából éppencsak kiszabadult festők mellett érveltek, hogy a festészet a szavaknál tökéletesebben képes imitálni az emberi természetet és közben a neoplatonikus ideákat is viszonylag hitelesen tudja visszaadni. A költők természetesen nemigen értettek egyet ezzel a nézettel, inkább a festészetet tartották a költészet szolgálóleányának, ám azt minden 16. és 17. században írt traktátus hangsúlyozta, hogy bár a 'testvérmúzsák'³⁷ eszközeikben és anyagukban különböznek, alapvető természetükben, tartalmukban és céljukban nemigen. Ebből az időből származnak az olyan metaforikus kifejezések, mint „szavakkal festeni”, „megrajzolni valakinek a jellemét”, de ugyanígy a „képekben elbeszélni” és az „ecsettel verset írni” is. Az olasz teoretikusok közül Lodovico Dolce egyenesen odáig ment, hogy minden valamirevaló író valójá-

³⁴ A kabaláról ld. *Exaltatio és hatalom...* c. könyvem egyik fejezetét (Szőnyi 1998a, 133-47); valamint Blau 1944; Goetschel 1992; Idel 1988; Scholem 1974, 1980 és magyarul válogatott tanulmányai (1995); továbbá Seligmann 1987, 217-31.

³⁵ Platón és Arisztotelész költészetelméleti felfogásához ld. Panofsky *Idea* (1998), valamint Auerbach, *Mimesis* (1985) c. műveit. Az antik filozófusok ikonográfiai nézetéről ld. alább, a 60. skk. lapokon.

³⁶ V. ö.: Fabiny, „Catholic Eyes and Protestant Ears” (1996).

³⁷ Ahogy Paolo Lomazzo hangsúlyozta, e múzsák közös szülőktől egyszerre születtek: „Considerando la cagione onde sia nato quel detto antico tanta esser la comformità della Poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono” (Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, 6.65 [Milano, 1585, 486] – a mű ma inkább ismert címe *Idea del tempio della pittura*, ld. Lomazzo 1974).

ban festő, míg Paolo Lomazzo szerint nem festő az, akiben nincs meg a költői tehetség is. Még a 18. század vége felé is az angol festő, Joshua Reynolds olyan kifejezéseket használt, hogy „Shakespeare az emberi természet leghitelesebb festője”, illetve hogy „Michelangelo tökéletesen birtokában volt művészetünk legköltőibb elemeinek.”³⁸

Az *ut pictura poesis* elv azonban kritikus elutasítást is kiváltott, különösen a 18. század elejétől. 1712-ben Shaftsbury *Plastics* című munkájában kijelentette: „A költészet és a festészet közötti összehasonlítások majdnem mindig abszurdak, sántítanak és hibásak.”³⁹ Majd őt követte Lessing nagyarányú támadása, amely egy időre el is hallgattatta a ‘testvérműzsákról’ beszélőket. A német esztéta *Laokoon* című értekezésében (1766) kifejtette, hogy a két művészeti kifejezés mód nem kompatibilis, mert a költészetben megvan az időbeli dimenzió is, ami a képzőművészetből hiányzik, s éppen ezért az irodalom értékesebb.

*A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőeket is, a következőket is a legjobban lehet érezni. Éppígy a költészet a maga folyamatos utánzása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát ragadhatja meg, s ezért azt kell választania, amely a testnek a szükséges szempontból legérzékletesebb képét kelti föl.*⁴⁰

A klasszicizmus idején az *ut pictura poesis* elv dogmatikus erőltetése – hasonlóan a drámai hármas egység tanához – hozzájárult ahhoz, hogy az irodalmi kifejezés rendkívül mesterkeltté váljon, és hogy az egyéni invenció elveszítse értékét. Ahogy a klasszicizmus költőfejedelme, Alexander Pope is hangsúlyozta: nem szükséges a természetet utánozni, elég ha a klasszikus költőket követjük, hiszen ők már megvalósították a természet tökéletes imitációját.⁴¹ Ebből következően a költői kifejezés, az elegáns *dikció* kimunkálása vált a fő feladattá, amit a költők úgy vittek fel az irodalmi mű vázára, mint valami takaró festékréteget – hogy még egy, az *ut pictura poesis* gondolatkörébe vágó metaforát használjunk.

³⁸ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venice, 1557); Lomazzo, *Trattato*, 6.2 (1974); Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (1973) 1.2.14–28 és 46; Charles du Fresnoy, *De arte graphica* (Paris, 1667); Joshua Reynolds, *Discourses* (1975), VIII, XIV; a fenti idézetek és még sok hasonló megnyilatkozás megtalálható Lee 1967, *Introduction*, 6–8. jegyzet.

³⁹ Idézi Freeman 1948, 10.

⁴⁰ Ld. Lessing, *Laokoon*, XVI. fejezet (1999, 62). Rensselaer Lee kimutatja, hogy Lessing kritikáját már a 17. században megelőlegezte Lafontaine a következő soraiban: „Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles / Ni les yeux ne sont les oreilles” (*Conte du Tableau*, Lee 1967, *Introduction*, 30. jegyzet). Ld. továbbá Alderson cikkét, „*Ut pictura poesis* and its Discontents in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-century England and France” (1995).

⁴¹ *Learn hence for ancient rules a just esteem;
To copy Nature is to copy them*
(Pope, „An Essay on Criticism”, 1.139–40; in Abrams 1986, 1:2218).

A klasszikus imitációelmélet ellen lázadó új költőgeneráció már a 18. század közepén ‘feltalálta,’ hogy tájképfeső műfajokkal ki lehet bújni az antikok utánzásának béklyójából, ezekből lettek ‘a sírkerti költők,’ Edward Young, Thomas Gray, a tájleírásairól híres német Barthold Brockes, a svájci Albrecht von Haller, és mások. A klasszicizmustól való eltávolodást, érdekes módon, éppen az *ut pictura poesis* zászlaja alatt hajtották végre, amikor is a tájleírást eléggé logikus módon a tájképfestészettel rokonították. Lessing ez ellen az iskola ellen lázadt, hangsúlyozván, hogy az irodalom elsődleges célja az emberi cselekvés bemutatása, nem pedig a (táj)leírás. A *Laokoón* előbeszédében világossá tette, hogy kritikájának tárgya nem annyira az antikok által képviselt mérsékelt *ut pictura poesis* elv, hanem annak végletes túlhatásai egyes kortársainak elméletében:

A régiek erénye, hogy a szükségesnél semmilyen dologban nem tesznek sem kevesebbet, sem többet. Mi, újabbak azonban több vonatkozásban úgy gondoltuk, hogy messze túltesszünk rajtuk. [. . .] Sok újabb műbíráló a festészet és a költészet ezen egyezéséből a legsületlenebb következtetéseket vonta le, mintha egyáltalán semmiféle különbség nem volna közöttük. [. . .] S bizony, ez az álkritika nemegyszer magukat a művészeket is félrevezette. A költészetben a leíró kórt, a festészetben az allegorizálgatást eredményezte: amazt beszélő festménnyé akarták tenni; emezt pedig néma költeménnyé (1999, 8-9).

Mindeztermészetesen már igen távol esett az eredeti reneszánsz humanista elméletektől, amelyek sem a festészetben, sem a költészetben nem a leírást favorizálták, hanem – Arisztotelész eredeti gondolatainak értelmében – az emberi cselekvés megörökítését, leginkább mitopoétikai keretekben.⁴²

A romantika annyira az individualizmust és a kifejezés egyéni sajátosságait kedvelte, hogy nem jutott hely poétikájában afféle összehasonlításokra, mint az *ut pictura poesis*. Ám William Blake ‘képeskönyvként’ megformált vizionárius versei arról tanúskodnak, hogy képek és szavak kölcsönös vonzereje nem múlt el.⁴³ A 19. század végére az is világossá vált, hogy Lessing nézetei korántsem jelentették az elméleti vita utolsó érveit. Ugyanebben az időben nem annyira elméleti alapon, mint inkább a művészeti gyakorlatban ismét egyre fontosabbá vált a képek és szavak viszonya, egymásrahatása, összjátéka. Például az angol pre-raffaeliták előszeretettel alkalmaztak képeiken gondosan megtervezett szövegblokkokat,

⁴² Ld. Alberti véleményét, aki ugyan még nem ismerte Arisztotelész *Poétikáját*, s inkább platonista alapon jutott hasonló következtetésre (*Della pittura*, 1436 – Alberti 1998); illetve Leonardo tézisét, miszerint az emberi érzelmek testmozgásokon keresztüli kifejezése a festő legméltóbb feladata (*Trattato della pittura*, 1519 előtt, 122. szakasz – Leonardo 1973).

⁴³ Blake audiovizuális művészetét elméletileg is izgalmas kihívásként mutatja be Mitchell immár klasszikus könyve: *Blake's Composite Art* (1978). A szerző egy újabb tanulmánya: „Visible Language: Blake's Art of Writing” in Mitchell 1994, 111-51.

versidézeteiket, ezzel is a Raffaello előtti művészi gyakorlatot hozták vissza.⁴⁴ Hasonló törekvéseket figyelhetünk meg az európai szecesszió legkülönfélébb áramlataiban.

A szimbolizmus új területeken irányította a figyelmet képek és szavak kölcsönhatására. A századfordulón nagy divatja lett a keleti művészeteknek és a szimbolisták, illetve az imagisták (például Ezra Pound) felfedezték a japán és kínai költészet erős képszerűségét, illetve a kalligráfiában rejlő androginitást vizuális és verbális kifejezés között. Egy másik érdekes vonulata a szimbolista költészetnek a képversek alkalmazása volt (Apollinaire), amelyek bizonyos fokig a barokk geometrikus-emblematikus képverseket idézték, ugyanakkor a modern asszociatív befogadásra is apelláltak.⁴⁵ Innen már csak egy lépés volt az európai avantgarde azon törekvése, hogy szinte teljesen megszüntesse a szavak és a képek különbségét, gátlástalanul olvasztva össze a két médiumot. A festők közül Picasso, Marinetti, Tzara, Breton, Duchamp, Kassák és sokan mások használták ki a szövegek és betűk sokatmondó jelenlétét képeiken, míg az irodalomban az imagizmus és a konkrét költészet nyitott utat a vizuális élmények bekapcsolása felé.⁴⁶

A modern művészet fejleményei sokrétűen hatottak vissza az irodalom- és kultúraelmélet kérdésfeltevéseire. Olyan 20. századi, napjainkban is (tovább)fejlődő tudományterületek virágzását, mint az ikonográfia, az emblematika, vagy az ekphrázis kutatása,⁴⁷ aligha tarthatjuk teljesen függetlennek egyre inkább multimédiálissá váló kultúránk alakulásától.

A fenti vázlatban elsősorban festészet és irodalom (költészet) összefüggéseinek keresztül mutattam be a szavak és a képek rokonságára vonatkozó gondolkodás állomásait. Ne higgyük azonban, hogy a verbális és a vizuális kapcsolata csak ezekre a műfajokra korlátozódott. Mint a további fejezetekben szó lesz erről, rendkívül összetett *Gesamtkunst*-jellegű kulturális reprezentációkat találunk szinte az összes művészeti kategóriában (színház, opera,

⁴⁴ Néhány újabb mű, amely a preraffaeliták művészetének intermediális vonatkozásaival foglalkozik: Lynne Pearce, *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature* (1991), valamint Allen Staley 1996 és 2001.

⁴⁵ E téma imponáló monografikus feldolgozását a lengyel művészettörténész, Piotr Rypson végezte el (1989).

⁴⁶ Passuth Krisztina különböző műveiben változatos leltárát adja ezeknek a törekvéseknek a nyugat- és a kelet-közép-európai avantgarde művészetében egyaránt. Ld. Passuth 1978; 1985; 1996. Kép és szöveg kapcsolatára a modern művészetben és irodalomban ld. még: Heusser 1998 és 1999; Morrison & Krobb 2000; valamint a *Poetics Today* és a *Word & Image* folyóirat számos cikkét illetve tematikus számát.

⁴⁷ Az ekphrasis-kutatások relevanciáját jelzik a következő, a kilencvenes években megjelent tanulmánykötetek: Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992); James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993); Robillard & Jongenel ed., *Pictures into Words* (1998); Peter Wagner ed., *Icons – Texts – Icontexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), valamint a *Word & Image* folyóirat következő számai: 2.1 (1986): „Poems on Pictures”; 15.1 (1999): „Ekphrasis.”

film, dekoratív design), de a szorosan vett művészetén kívüli kulturális rendszerekben is (szokások, szertartások, rituálék, etikett, grafitti, folklór, stb.). Hogy megkönnyítsem mind-
ebben az eligazodást, a következő téma tárgyalása előtt megkísérlek felállítani egy munkahi-
potézis-szerepet betöltő tipológiát szövegek és képek különböző viszonyrendszeréről, és
igyekszem ezt példákkal illusztrálni.

Szövegek és képek viszonyai

Szövegek és képek viszonyát a két szemiotikai kód – a verbális és a vizuális – viszonya
alapján hat kategóriára oszthatjuk. Az első az lenne, amikor az egyik kódrendszert arra
használjuk, hogy felidézzük vele a másikat. Ezt az adott kódrendszerrel való meta-refe-
renciának tekinthetjük. Ilyen, amikor egy vizuális alkotás az írásról vagy az olvasásról ‘szól’,
illetve amikor egy szöveg a szavak segítségével ír le egy vizuális reprezentációt (műalkotást,
festményt, szobrot – ekphrázis), vagy annak megalkotását. Ebben az értelemben a híres
egyiptomi szobor-motívum, a palatáblán dolgozó írnok az írás aktusáról, szöveg-ge-
nerálásról szól (1. ÁBRA), de ugyanígy az a sok középkori és reneszánsz festmény is, ame-
lyeken különböző szentek írnak és/vagy olvasnak (pl. Antonello da Messina festményén
Szent Jeromos fordítja a Bibliát, 1474 – 2. ÁBRA), vagy azok a képek, melyek könyveket,
tekercseket, szövegeket ábrázolnak (a 3. ÁBRA különlegessége, hogy az olvasó személy nem
férfi: Andrea del Sarto, *Hölgy Petrarca szonettjeivel*, 1528).

A második csoportba azokat a kép-szöveg kombinációkat sorolom, amelyeken a mel-
lékszerepben lévő média (vagy kód) a főszerepben lévőét magyarázza, megvilágosítja, tehát
bizonyos plusz információt hordoz. A két kód együttesen jelenik meg a reprezentációban,
de nem olvadnak teljesen össze és nem is egyenrangúak. Úgy mondhatnánk, hogy viszo-
nyuk alárendelt és referenciális.⁴⁸ Képek esetében tipikusan ilyen a cím (pl. Brueghel *Ikarosz
bukása* című festményének témáját sohasem volnánk képesek azonosítani a tengerben evic-
kélő mikroszkopikus méretű alak alapján, ha nem lenne az eligazító cím⁴⁹), de hasonló
funkciót tölt be, amikor magára a képre írnak rá bizonyos információkat, például Balassi
arcképén ott látjuk nevét és korát is. Hasonló a helyzet II. (Jó) János híres portréján,
amelyet az egyik legelső nyugat-európai egyéni portrénak tartanak (4. ÁBRA). Szöveges
elsődleges kód esetén az illusztráció tölti be ezt a magyarázó funkciót. Ez lehet akár egy

⁴⁸ Az én itt vázolt hatosztatú tipológiámtól eltérő, ám továbbgondolásra érdemes taxonómiát ajánl Ki-
bédi Varga Áron cikke, „Criteria for Describing Word-and-Image Relations” (1989), 31-53. Főbb gon-
dolatait alább ismertetem, míg egyes terminológiai javaslatait (pl. alárendelés / mellérendelés) magam
is alkalmazom.

⁴⁹ Ezzel kapcsolatban ld. Arthur Danto megjegyzéseit, „Értelmezés és azonosítás” in Danto 1996, 115-
33.

térkép, egy technikai rajz (ebben az esetben persze nem vagy csak alkalmazott művészet – ld. például a magas művészi színvonalú biológiai, vagy régészeti illusztrációkat), vagy egy műalkotás, ami a szöveget magyarázza, de nem tartozik szervesen hozzá. Mint például a 19. századi regényekhez csatolt korabeli metszetek, vagy Gustave Doré híres illusztrált kötetei (a Biblia, Dante *Isteni színjátéka*, stb. – 5. ÁBRA).⁵⁰

A harmadik csoportba sorolom az 'igazi *Gesamtkunst*' eseteket, ahol szöveg és kép szervesen, elválaszthatatlanul összetartozik, s éppen ezért elemzésük igen bonyolult szemiotikai megközelítést igényel. Ebben az esetben a két kód egyenrangú (mellérendelt) és egymás nélkül nem is igen létezhet (ko-egzisztál). Szinte minden performatív művészet ide tartozik (köztük szemiotikailag talán legbonyolultabb a film), de vannak ennél jóval egyszerűbb esetek is, például a heraldika, az emblémakönyvek, az illusztrált címlapok és a képregények (6. ÁBRA: Szentiványi Márton 17. századi tudományos könyvének címlapja; 7. ÁBRA: Garfield képregény).⁵¹

A negyedik csoportot azok a képek alkotják, melyek látszólag mimetikus funkciót töltenek be (úgynevezett 'realisztikus' vagy naturalisztikus ábrázolások, ám bizonyos szöveggörnyezetben ezek misztikus/metafizikus értelmet nyernek). Ilyenek a sírokon lévő effigiumok (a halott személyt ábrázoló szobrok vagy domborművek), melyek a halott kilétét azonosító szöveggel néha úgy működnek, mint a második csoport 'magyarázó cím' kategóriája, néha meg úgy, mint a harmadik csoport emblémái (egy allegorikus sírfelirat és a síron lévő plasztika viszonya). Ebben az esetben a két kód egyszerre alárendelt és referenciális, illetve mellérendelt és ko-egzisztál. Hasonló kombinációkat találunk a középkori templomok színes ablaküveg-festményein is, amikor egy-egy tipologikus-allegorikus értelmű ábrázolás (pl. egy bibliai jelenet, vagy egy szent élete és csodái) felismerhetően a korabeli misztériumjátékok színpadi megjelenítését követi, meglehetősen naturalisztikus formában.⁵² (Ld. 8. ÁBRA: sír-emlék Braunschweig egyik templomában; 9. ÁBRA: Angyali üdvözetet ábrázoló üveglablak a yorki katedrálisban – a realisztikus jeleneten a hagyományos liliomcsokorban allegorikus vízió-elemet, egy feszületet látunk).

Az ötödik csoportban olyan eseteket találunk, amikor a kép és a szöveg kód-funkciója felcserélődik. Ebben az esetben szövegek képként jelennek meg és céljuk nem az, hogy ol-

⁵⁰ Ld. Cole, „Literal Art? A New Look at Doré's Illustrations for Dante's *Inferno*” (1994).

⁵¹ Sokan amellet érvelnének, hogy a szöveg még ezekben az esetekben is elsődleges, ugyanis számos emblémakönyv ténylegesen a képek mellőzésével jelent meg, csak a moralizáló verseket közölve; illetve a performatív művészet (színház, film) esetében is lehetséges a drámát (szöveggönyvet) csak olvasás útján befogadnunk. Véleményem szerint ez azonban nem változtat a *Gesamtkunst*-hatás együttes és koordinált mechanizmusán.

⁵² Ezzel kapcsolatban ld. Clifford Davidson nagyszámú tanulmányát, különösen a *Drama and Art* (1979) c. kötetét; magyarul: „A képzőművészet és a reneszánsz dráma: Shakespeare példája” (1997).

vassuk őket, hanem hogy látványukkal esztétikai hatást keltsenek. Ilyenek az avantgárd festményeken megjelenő ‘pictopoesie’-effektek (10. ÁBRA: Perneczky Géza, „Bisexual” c. piktogramokkal kombinált alkotása), s ilyen a képverseknek az a jelentésrétege, amikor nem olvassuk a szöveget, hanem, mondjuk, felismerjük a szökőkútból ivó galambot Apollinaire költeményének tipográfiájában (11. ÁBRA). A modernizmus képvers-művészete gazdag barokk hagyományra, az úgynevezett ‘geometrikus versek’ gyakorlatára nyúlik vissza (12. ÁBRA: Gottfried Kleiner barokk képverse, „A cédrus”). Ezekben az esetekben verbális és vizuális kód inverz módon hat. Ebbe a kategóriába tartozna a Kibédi Varga Áron szerint legtökéletesebben szintetizált szöveg-kép együttes, a kalligráfia is. Az esztétikailag szépen formált betűképet (tipográfia), a szövegszerűen használt jelet egyszersmind esztétikai tárgyként, vizualitásában is tudatosan szemléljük (Kibédi Varga 1989, 37 – v.ö. Hugo Ball ‘kalligrafikus vers’-ét 1917-ből, 13. ÁBRA). De fordított esetben az is előfordul, hogy a kép – hagyományos funkciói megtartása mellett – fő feladatául azt kapja, hogy egy szövegelemet hozzon létre: ilyenek a középkori kódexekből ismert iniciálék (14. ÁBRA: „Puer natus,” *P* iniciálé a pozsonyi missaléból).

Végül, a hatodik csoportba azok az esetek tartoznak, amikor kép-funkció és szöveg-funkció tökéletesen egybeolvad, a két szemiotikai kód egyesül, vagyis képeket látunk, de képként felismerve mégis szöveggként olvassuk őket, mert a képeket szövegelemekként azonosítjuk. Ennek legisztább esete a piktogram-írás, például az egyiptomi hieroglifák, illetve az azték, tolték és a maja írás. Egyes ideogrammikus írások is ide sorolhatók (a kínai és a japán bizonyos fajtái), illetve az a jól ismert eset, amikor egy olvasókönyvben a betűk tanítása során az új betűt egy azzal a betűvel kezdődő szó rajzával helyettesítik (például ‘alma-kép’ az ‘a’ betű helyén – 15. ÁBRA).

A kódok viszonya szerinti tipológiát összefoglalva a következőképpen ábrázolhatjuk:

- | |
|--|
| 1/ kód \supset metakód (kép az írásról, leírás egy képről)
2/ kód $>$ kód (alárendelt, magyarázó viszony)
3/ kód – kód (mellérendelés, teljes koegzisztencia, <i>Gesamtkunst</i>)
4/ kód \geq kód (egyszerre mellérendelés és alárendelt, illusztráló funkció)
5/ kód \Leftrightarrow kód (felcserélt, inverz funkció)
6/ kód = kód (szintetikus egybeolvadás) |
|--|

Kibédi Varga Áron (1989) egy némileg bonyolultabb taxonómiát dolgozott ki, amely más logikát követ. Mivel igen gondolatébresztő, röviden ismertetem. Az egymásra utalt képeket és szövegeket mindenekelőtt megjelenésük sorrendje szerint különíti el: vannak egyidejű, parallel reprezentációk és vannak olyanok, ahol kép és szöveg egymástól elválasztva, bizonyos sorrendben jelenik meg (ekphrázis és illusztráció). A szimultán reprezen-

tációk esetében lehetnek egyedi és sorozatos változatok, utóbbiak közé tartozik a képregény, vagy a (rajz)film. Az egyedi reprezentációk között lehetnek összetett formák (kompozíció), ezt nevezi Kibédi szintaktikai viszonyinak, mert a mondatokhoz hasonlóan a kép- és szövegelemek közötti viszony lehet mellérendelő, vagy alárendelő (kép és címe például hierarchiát képez). A nem kompozicionálisan összetett formákat Kibédi morfológiai szerkezetnek értelmezi (diszpozíció), amelyekben kép és szöveg a/ vagy teljesen összeolvad (kalligráfia), vagy b/ szervesen együttél (emblemikus illusztrált címlap, bizonyos plakátok), vagy c/ referenciális kapcsolatban együttműködik (diagrammok, térképek, stb.).

Rendszerét a következő egyszerűsített táblázat foglalja össze:⁵³

KÉP–SZÖVEG					
egyidejű				egymás utáni (szemantika)	
egyedi		sorozat		szó a kép előtt <i>illusztráció</i>	kép a szó előtt <i>ekphrázis</i>
diszpozíció (morfológia) azonosság koegzisztens referenciális	kompozíció (szintaxis) <i>kép és cím</i>	fix <i>képregény</i>	mozgó <i>film</i>		

Mivel e könyv érdeklődésének fókuszában a kora újkori kultúra vizsgálata áll, az elkövetkezendő fejezetekben elsősorban saját, fenti osztályozásom 1-4. kategóriái kerülnek tárgyalásra. Ezt megelőzően azonban meg kell vizsgálnunk a jelelméletek (szemiotika) és az ábrázoláselméletek (ikonológia) meglehetősen bonyolult historiográfiát mutató viszonyát.

⁵³ A teljes táblázatot ld. Kibédi Varga 1989, 35.

SZEMIOTIKA ÉS KULTURÁLIS JELRENDSZEREK

Jel- és szimbolizáció-elmélet

Kitűzött célom szerint – ahogy már előrejeleztem – a historiográfiai narratívát *in medias res* nyitom az általam egyik legfontosabbnak tartott elméleti fordulóponttól először visszafelé, majd előretekintve. A következő fejezetben a klasszikus szemiotika fejlődéséről lesz szó, azután az ikonográfia és ikonológia történetéről, majd a mindkettőt ért posztmodern kihívásokról.

Azzal kell kezdeni, hogy a század elején a szemiotika sokkal rigorózusabb és behatároltabb diszciplinának indult (nyelvészet és logika), semhogy belefért volna vizsgálódásaiba a rendszerszerűségében igen nehezen megragadható kultúra, vagy a kulturális szimbolizáció problematikája. Egészen az 1970-es évekig e két kutatási terület – egymásról csak igen keveset tudva – elkülönülten fejlődött, a szemiotika inkább a nyelvészethez és a filozófiához állt közel, míg az ikonográfia és az ikonológia a művészettörténetből nőtt ki. Voltak ugyan olyan pillanatok már az 1930-as években, amikor a találkozás megtörténhetett volna – Panofsky strukturalista jellegű művészetelméletére és Cassirernek a szimbolikus formákat ugyancsak formalista megközelítésben tárgyaló filozófiájára gondolok –, mégis az 1970-es éveknek kellett eljőnnie ahhoz, hogy az akkorra már világszerte polgárjogot nyert strukturalizmus felvegye kutatási tervébe a kulturális szimbolizáció rendszerszerűségének vizsgálatát.

A hosszú elkülönültség okára egy lengyel szemiotikus, Zólkiewski mutatott rá, amikor ezt írta: „A kultúrszociológusok (Diltheytől Goldmannig) úgy fogják fel a kultúrtényeket mint szimbólumokat, s nem mint jeleket. Ebben két módszertani koncepció fontos különbsége nyilvánul meg.”⁵⁴ Összefoglalása szerint a szimbólumokat a szemiotika nem-konvencionális és nem önkényes, tehát nem rendszerszerű jeleknek tekintette. Ide sorolták az értelemre vonatkozó és a mítikus, rituális, ikonografikus redundanciákat, amelyekről nem gondolták, hogy szemiotikai rendszert alkotnának. Vagyis úgy vélték, jelentésük nem függ sem funkciójuktól, sem a rendszerben elfoglalt helyüktől. E gondolkodás szerint, ellentétben a jel rendszerszerű létmódjával, a szimbólum rendszeren kívüli struktúra.

Zólkiewski azt vetette fel, hogy a kultúrtényeket nem kellene a jelektől alapvetően különböző szimbólumokként értelmezni. Mint mondta, a kultúrtényeket jelekké kell átalakí-

⁵⁴ Zólkiewski, „Kultúra és szemiotika” (1975), 395.

tani, mert csak egy meghatározott rendszer elemeiként tekintett jelek vethetők alá annak a szemiotikai elemzésnek, mely lehetővé teszi a világ modelljeinek megkonstruálását. Egy adott kultúrtényt úgy kell értelmezni, mint meghatározott struktúrát, amelynek alkotóegységei egy meghatározott szemiotikai rendszerhez tartoznak.⁵⁵ Az a szemiotikai rendszer, amelynek segítségével egy egyén kifejezi magát, valójában társadalmi rendszer, társadalmi technika, jellemző egy adott közösségre egy bizonyos történelmi helyzetben. Ideje lenne tehát a klasszikus szemiotikai kutatásokat összekapcsolni Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes és Jurij Lotman elméleteivel – írta Zólkiewski az 1970-es évek elején.⁵⁶

Ezen a ponton emlékeztetnék arra, hogy a hatvanas-hetvenes években melyek is voltak azok a kutatási irányok, amelyek az említett Lévi-Strauss, Barthes és Lotman munkásságában felkeltették a szemiotikusok figyelmét.

Az 1960-as években Roland Barthes (1915-80) volt a francia strukturalizmus egyik vezéralakja, aki egyben asszimilálta Saussure szemiológiai programját is. Korai munkásságában a szöveg szemiotika dominált,⁵⁷ ezt a képek elméletének irányába tágította (a fotográfiától a filmig),⁵⁸ de foglalkozott a divattal, az urbanizációval, sőt, az orvosi szemiotikával is.⁵⁹ Saussure és Louis Hjelmslev gondolatait továbbépítve, a jeleket elsődleges és másodlagos osztályokba sorolta, előbbibe a denotáció, vagyis a direkt szemantikai mező, utóbbiba a konnotáció, vagyis a denotatív jel szemantikai kiterjesztése került. Gondolatmenetem szempontjából ez annyiban fontos, hogy e konnotatív sávban Barthes kijelölte a mitológiák és ideológiák vizsgálatát is, vagyis kísérletet tett a kultúra rendszerszerűségének leírására a szemiotika (szemiológia) keretein belül. Ebben az irányban további fontos előrelépést jelentett

⁵⁵ I.m., 397.

⁵⁶ Az akkoriban sokat vitatott művek a következők voltak: Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958a); *La pensée sauvage* (1962), Barthes, *Système de la mode* (magyarul ld. Barthes, *A divat mint rendszer*, 1999), és Lotman kultúratipológiája (magyarul *Szöveg-modell-típus*, 1973). E korszak szemiotikájának fejlődését és az említett szerzők munkásságát részletesen bemutatja Voigt Vilmos, *Bevezetés a szemiotikába* (1977), 106-47.

⁵⁷ Barthes, *Mythologies* (Paris, 1957); „Introduction to the Structural Analysis of Narratives” (1966) in Barthes 1977, 79-124; „Théorie du texte”, in *Encyclopaedia universalis* (Paris, 1975), 7: 996-1000; *L’aventure sémiologique* (Paris, 1985, ld. Barthes 1991), stb.

⁵⁸ Barthes, „The Photographic Message” (1961), in Barthes 1977, 15-31; „Rhetoric of the image”, in Barthes 1977, 32-51; *Camera lucida* (1980), ld. Barthes 2000.

⁵⁹ Barthes, *Système de la mode* (1967), ld. Barthes 1999; „Sémiologie et urbanisme”, *L’architecture d’aujourd’hui* (*La Ville*) 153 (1967): 11-13; „Sémiologie et médecine” in Roger Bastide, *Les sciences de la folie* (The Hague: Mouton, 1972), 37-46, stb.

a 'metanyelv' kategóriájának használata, amely szintén a rendszerszerűség megragadását célozta.⁶⁰

Barthes-hoz hasonlóan Lévi-Strauss (1908-) és Lotman (1922-) munkásságában is a nyelv és a szöveg felől a kultúra és az ideológia irányába tett nyitást találjuk. Mint köztudott, Lévi-Strauss antropológiai megközelítésben dolgozta ki a kultúra rendszermodelljét,⁶¹ ehhez elsősorban Roman Jakobson nyelvészeti újításait használta fel. Sokan Lévi-Strausst tekintik a francia strukturalizmus atyjának, aki a következő négy vizsgálati alapelvet vette át a strukturalista nyelvészet eszköztárából, s építette be saját antropológiai rendszerébe: 1/ a tudományos elemzés fókusz a tudatos jelenségekről azok tudattalan infrastruktúrájára irányuljon; 2/ a vizsgálat ne a terminusokra magukra koncentráljon, hanem azok összefüggéseire; 3/ a vizsgálat mindig az egész rendszert tekintse; és 4/ igyekezzen általános törvényszerűségeket feltárni abban.⁶²

E strukturalista kísérletek hozzájárultak ahhoz, hogy az irodalom és a művészet korábbi, főként leíró jellegű tanulmányozása elmozduljon a kultúra összességének átfogó vizsgálata felé. Mivel ezek a rendszerszerűségekre koncentráló vizsgálatok általános törvényszerűségeket feltárására törekedtek, el tudták kerülni a historizmus számára oly kívánatos és mára annyit bírált 'nagy narratívák' erőltetett generálásának veszélyét is. A strukturalista rendszerezés hátrányának bizonyult viszont, hogy e kutatások a szinkron vizsgálatok irányába csúsztak el, s a történetiség szempontja időlegesen háttérbe szorult.

A történetiség kérdése talán Lotman műveiben maradt a leghangsúlyosabb, aki miközben a kultúra tipológiai vizsgálatával látszólag szinkron vizsgálatokat végzett, minden esettanulmányát történeti anyagon és a történetiség figyelembevételével folytatta, ebben a később tárgyalandó 'strukturalista eszmetörténetesekhez,' Cassirerhez és Panofskyhoz hasonlítható. Történeti érzékenysége Lotmant attól is megóvta, hogy abszolutizálja a rendszerszerűség kutathatóságát, illetve e kutatások találati biztonságát. Ahogy ezt egy némileg sokkoló aforizmában kifejezte: „Ha sok borjúszeletet egymásra rakunk, nem nyerjük vissza az eredeti borjút. Ám ha egy borjút apróra vágunk, sok borjúszeletet kapunk.”⁶³ Az is igaz, hogy e megjegyzését Lotman 1984-ben tette, a hatvanas és hetvenes években írott tanulmányai még egy jóval evolúcionista és scientista álláspontot tükröznek, amelyet a merev bináris opozíciók tana hat át. 1967-ben egy olasz kritikai folyóiratnak hat pontban foglalta

⁶⁰ Barthes szemiotikai nézeteiről ld. Voigt 1977, 129-33 és Nöth 1995, 310-4; ugyanitt további bibliográfia.

⁶¹ Ld. Lévi-Strauss *Anthropologie structurale* (1958a); *La pensée sauvage* (1962) és *Myth and Meaning* (1975).

⁶² Lévi-Strauss 1958a, 46-7; 1958b, 33-46.

⁶³ "O semiosfere", *Trudy* 17 (1984), idézi Umberto Eco in Lotman 1990, xii.

össze az új, egzakt orosz irodalomtudomány kánonját. Ebben az első pont a strukturalizmus nagy idealista vágyálmát adoptálta: „Az egzakt és a humán tudományok ellentétét meg kell szüntetni.”⁶⁴ A folytatás azonban már a ma is példaértékű szintetizáló programot, modellálás és történetiség együttműködtetését javasolta:

Ha a szövegek világmodelleket reprezentálnak, a szövegek összessége, mely egy korszak kultúrájával egyenlő, másodlagos modelláló rendszernek tekinthető. Ezért szükséges a kultúra tipológiáját felállítani, egyrészt azért, hogy felfedezzük a minden kultúrára jellemző általános vonásokat, másrészt, hogy azonosíthassuk azokat a sajátos rendszereket, amelyek 'a középkori kultúra', vagy 'a reneszánsz kultúra' nyelveit alkotják (i.b.).

A szemiotika és a kulturális szimbolizáció kutatásának szintetizálásához kétségtelenül Umberto Eco adta a legnagyobb elméleti inspirációt. Az 1976-ban megjelent *The Theory of Semiotics* című munkájában kimondta: „Lehetséges, hogy ha egy kód jelentéssel ruház fel egy kifejezést, akkor túlkódolással további jelentésrétegek generálhatók. A retorikai és ikonológiai szabályok ilyesféleképpen működnek” (1976, 134). E megjegyzés mögött egész szemiotikai forradalom rejlik, amelyhez Eco Charles Sanders Peirce szemiotikájának újrafelfedezésén és értelmezésén keresztül jutott el. A szemiotikának a strukturalizmusból posztstrukturalizmusba való átvezetését kétségtelenül Ecónak köszönhetjük, de a háttérben megbúvó, ‘misztikus katalizátorból’ a posztstrukturalizmus kultikus hősévé kinövő atyafigura Peirce volt.

Eco megjegyzésének pontos értelmét és jelentőségét egy későbbi fejezetben fogom elemezni, itt azonban szeretném hangsúlyozni, hogy a hetvenes évekre a jelelmélet megérett arra, hogy befogadja a kultúra szociológiailag megközelíthető tényeit, s ugyanakkor a szimbólumok interpretálása is eljutott a nyelvtudomány és a jeletudomány elméleti megközelítéseig. E felismerések a magyar szakirodalomban is megtörténtek, amint azt a Horányi Özséb és Szépe György szerkesztésében megjelent *A jel tudománya* (1975) c. annotált szöveggyűjtemény tanulmányai is példázzák, s talán még jobban Voigt Vilmos 1972 és 1974 között írt összefoglalása, a *Bevezetés a szemiotikába* (1977), amely már hivatkozik Eco szemiotika–ikonológia kombinációjára (Voigt 1977, 118, 4. ábra) és ugyanitt hitet tesz a pragmatika-orientált társadalmi és kulturális szemiotika fejlesztése mellett.

A következő fejezetekben az e közeledéshez szükséges korábbi szemiotikai alapozást, elsősorban Peirce filozófiai jelelméletét mutatom be.

⁶⁴ Idézi Eco in Lotman 1990, x. Lotman munkásságához magyarul ld. Lotman, *Szöveg modell, típus* (1973) és Voigt 1977, 107-11.

A JELELMÉLETI ALAPOK

Klasszikus szemiotika

Vállalva az egyszerűsítés veszélyét, a klasszikus szemiotika bemutatását – elsősorban a jeltudománynak a képekkel és szövegekkel kapcsolatos vizsgálódásait figyelembe véve – Charles S. Peirce és Ferdinand de Saussure szemiotikai munkásságának összefoglalásával kell kezdenem. Mindkettő igen jelentős mértékben járult hozzá a szemiotika megalapozásához és létrehozásához, habár két egymástól eltérő, sőt, szinte egymást kizáró rendszert hoztak létre, s ezáltal a kezdetekben a szemiotika két egymástól elkülönült ágának lettek alapító atyái. Peirce és Saussure nyomdokain beszélhetünk a szemiotika háromosztatú (triadikus) és kétosztatú (diadikus) megközelítéséről.

A két tudós közül Saussure kevesebb problémát okoz az értelmezőknek. Inkább szervező és rendszerező volt, míg a formális matematikával foglalkozó Peirce inkább szertelen zseni, akinek hatalmas mennyiségű, de korántsem véglegesített formában leírt műveit – akárcsak a nyelvész-filozófus Wittgenstein esetében – a mai napig is emésztik a társadalomtudósok.

A triadikus rendszer: Charles Sanders Peirce

Peirce (1839-1914) szakmájára nézve kémikus és matematikus volt, de leginkább filozófiával és logikával foglalkozott, ma őt tartják a pragmatikus filozófia és a szemiotika atyjának. Paradox módon élete egyetlen munkahelye az Egyesült Államok Tengerészeti Hivatalában volt, ahol geodéziai méréseket végzett és a mértékegységek reformján dolgozott. Életében mindössze egyetlen könyve jelent meg, de ez sem logika, sem filozófia nem volt, hanem az asztronómiai megfigyelések fotometrikai módszerére vonatkozott.⁶⁵

Filozófiai vizsgálódásai közben jutott el a jelek elméletének kimunkálásáig. Saját korában nem sok visszhangot keltettek művei, gondolkodása messze kortársai előtt járt. Leginkább talán Saussure és követői figyelmére számíthatott volna, de a genfi iskolaalapító túlságosan a nyelvészetre koncentrált, ráadásul Peirce műveinek nagy része akkor még hozzáférhetetlen volt, hiszen gondolatainak jelentős részét egy angol tisztelőjével, az excentrikus

⁶⁵ Rövid életrajza Paul Weisstől, in Bernstein 1965, 1-13.

filozófus Lady Victoria Welbyvel folytatott levelezésben fejtette ki.⁶⁶ Ma az amerikai filozófiatörténet talán legnagyobb alakjaként tartják számon, összegyűjtött munkái több tucatnyi kötetben jelennek meg, de még mindig sok értekezése csak kéziratban létezik.⁶⁷

Winfried Nöth *Handbook of Semiotics* című kézikönyvében három témát jelöl meg, mint amelyek Peirce nézeteit a szemiotika központi kérdéseivel összekötik. Ezek: Peirce-nek az egész világegyetemre kiterjedő pánszemiotikai koncepciója; a jel elméleti definíciója és a jelek osztályozási rendszere; s végül általános szemiotikájának a szövegsemiotikával való kapcsolata (1995, 39-41). Ezekből én a jelek osztályozását, illetve a szemiózis folyamatára vonatkozó nézeteit emelem ki.

A szemiózis fogalma és folyamata

Peirce filozófiai alapról közeledett a jeltudományhoz, rendszere ezért némileg különbözik a nyelvészeti alapon kialakult szemiotikai megközelítésektől, így Saussure és Hjelm-slev szemiotikájától, melyekben jóval kevesebb a metafizikai elem, mint az amerikai gondolkodóiban. Ezt a filozófiai szemiotikát az ugyancsak amerikai Charles William Morris folytatta, ám a nyelvészeti szemiotikusok közül Roman Jakobson az 1960-as években sok tekintetben közel került Peirce gondolatvilágához, s ezáltal megkezdte a szemiotika különböző ágainak közelítését. Végül Umberto Eco volt az, aki a legösszetettebb szintézist kísérelte meg nagy szemiotika-elméletében, melyet újabb és újabb műveiben azóta is finomít, átdolgoz.⁶⁸ Peirce recepciója tehát napjainkban is tart; erre szükség is van, hiszen műve – annak ellenére, hogy a legszigorúbb logikai alapokra épül – igencsak nélkülözi a rendszeres kifejtést, s ráadásul ő maga is többször átdolgozta terminológiáját és bizonyos okfejtéseit.⁶⁹

A világegyetem pánszemiotikai elképzelésének alapja Peirce egy axiómája volt: a megértés, a gondolkodás, sőt, maga az ember szemiotikailag leírható és megragadható. Szemiotikainak – vagyis jelekből állónak – lenni azt is jelenti: történettel, történetiséggel rendelkezni, hiszen egy jel nem más, mint egy gondolat hozzákapcsolása egy másik gondo-

⁶⁶ Ld. Peirce & Welby, *Semiotics and Signifcs* (1977).

⁶⁷ Összegyűjtött művei: Peirce 1931-5 és 1958; írásainak eddigi legteljesebb kronologikus kiadása jelenleg is tart (1982). Válogatás: 1992; magyarul: 1975.

⁶⁸ Ld. Eco, *The Theory of Semiotics* (1976), *The Role of the Reader* (1979), *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984), *The Limits of Interpretation* (1990), *Kant és a kacsacsőrű emlős* (1999). Korai munkásságáról Voigt 1977, 117-21, 187.

⁶⁹ A kiadások és a szakirodalom bibliográfiája: Ketner 1986. Peirce szemiotikájáról néhány újabb szakmunka: Colapietro 1996; Deledalle 2000; Merrell 1995 és 1997; Muller & Brent 2000; Ray 1993. A Peirce szakirodalom egyébként kezelhetetlenül hatalmas. A University of Kansas (Lawrence) katalógusának elektromos keresője kishíján háromszáz tételt adott ki, amelyek a szabadpolcon kb. tíz folyóméternyi helyet töltenek meg.

lathoz, vagy a világ valamely létező eleméhez, s ez az időben megy végbe. Így minden, ami-
re reflektálhatunk, múlttal is rendelkezik. „Az a tény, hogy minden gondolat egy jel, össze-
kapcsolva azzal, hogy az élet egy gondolatsor [egész életünkben gondolkodunk?] bizonyítja,
hogy az ember is egy jel.”⁷⁰

Peirce három univerzális kategória létezését tételezte fel (szemben a tíz arisztotelészi
és tizenkét kanti alapkategóriával). Ezek az *elsőség*, olyan létezés mód, amely nem utal semmi
másra (ilyen a puszta, még nem aktivizálódott potenciál, a teljes szabadság, az azonnaliság,
a függetlenség); a *másodíkság*, mely már relációnális, egy második valami kapcsolatát fejezi
ki az elsőséghez (pl. összehasonlítás, oksági cselekvés, valóság, az idő és/vagy a tér megta-
pasztalása); s végül a *harmadíkság*, amely kettős relációs viszonyt valósít meg (meditáció, vá-
lasztás, memória, folyamatosság, szintézis, kommunikáció, reprezentáció, jelek). Ebben a ka-
tegóriába tartozik a *szemiózis* is, Peirce egyik legfontosabb elképzelése.

A szemiózisban a jel, mint harmadíkság, egy hármas szerkezetben jelenik meg. Ennek
elemei a ‘jel’ (*representamen*) – valami, ami valami mást helyettesít; a ‘tárgy’ (*object*) – vagyis
amit helyettesítenek; és az ‘interpretáns’ (*interpretant*, vagyis értelmező/másodlagos jel) – ami
a behelyettesítés intellektuális alapja, s egyszerűen akár a jel ‘jelentésének’ is nevezhetnénk.
Peirce (egyik) definíciója szerint:

*A jel vagy helyettesítő (representamen) az, ami valamit valaki számára valamely
tekintetben vagy minőségben helyettesít. Valakihez szól, tehát az illető személy tudatá-
ban megfelelő vagy esetleg fejlettebb jelet hoz létre. Ezt a létrehozott jelet az első jel ér-
telmezőjének nevezem. A jel valami helyett, tárgya helyett áll. E tárgyat nem minden
tekintetben helyettesíti, hanem egy eszmére utalva, amelyet olykor a helyettesítő alapjá-
nak neveztem.*⁷¹

Ezen a ponton fontos emlékeznünk arra, hogy Peirce számára a jel viszonyt, vonatko-
zást kifejező (‘relational’) és erőteljesen funkcionális jelenség: a jelek nem a tárgyak objektív
osztályai, ellenkezőleg, csak az értelmezők tudatában léteznek: „Csak az lehet jel, amit jel-
ként értelmeznek” (CP 2.308).

E háromágú értelmezői viszonyrendszer Peirce szerint a szemiózis, ami tehát nem más,
mint egy kognitív folyamat. Paradox módon határait ugyanakkor az előzetes ismeret jelöli
ki. Peirce szerint

⁷⁰ “The fact that every thought is a sign, taken in conjunction that life is a train of thought, proves that
man is a sign” (CP 5.314 – a számok az egyezményes jelölés szerint a *Collected Papers* kötettségét és
azon belül nem a lapszámot, hanem a paragrafusszámot jelölik).

⁷¹ CP 2.228. Magyarul: Peirce 1975, 22, #2 (ford. Szegedy-Maszák Mihály).

A jel csak helyettesítheti és értelmezheti a tárgyat. Nem ismertethet meg vele, felismerését sem teheti lehetségessé, mert ebben a könyvben a jel tárgyat úgy értelmeztük, hogy a jel feltételezi a tárgy előzetes ismeretét, csak így adhat bővebb információt róla.⁷²

Peirce érdekes módon ingadozott a teljes szubjektivizmus, illetve az objektív valósággal való számvetés között. E dilemma terméke a kétféle 'tárgy' feltételezése: a 'közvetlen tárgy' (*immediate object*) a jelben található, hiszen a jel hasonlít rá és létezése a jel reprezentációs aktusának köszönhető. Az ilyen közvetlen tárgy tehát egy mentális reprezentáció, függetlenül attól, hogy az a 'valóságban' létezik-e vagy sem, tehát van tárgya a 'boszorkány,' 'kentaur,' 'turulmadár' jeleknek is. A második fajta tárgyat Peirce 'közvetettnek', vagy dinamikusnak nevezte, s elképzelése szerint ezt a jel nem tudja kifejezni, csak utalhat rá, feltéve, hogy az értelmezőnek van valamilyen más forrásból származó tapasztalata róla (CP 8.314). E feltételezés ellentmondani látszik Peirce pánszemiotikai koncepciójának, amely azt sugallta, hogy a szemiózis végtelen és határtalan. Eszerint a gondolkodás mindig dialógus-szerűen megy végbe, az *ego* különböző fázisainak dialógusaként, melynek során minden jel által keltett értelmező újabb, másodlagos jeleket generál, melyek aztán a továbbiakban egy végtelen értelmező-sorozatot eredményeznek.⁷³

Peirce értelmezői azóta is vitatkoznak, hogy a mester mennyiben tekinthető objektív, vagy szubjektív idealistának, netán szubjektív materialistának. Könyvem szempontjából e kérdéskör elhanyagolható, sokkal fontosabb, hogy tisztába jöjjünk a jelek tipológiájával, amely Peirce szemiotikájának máig talán a legnagyobb hatású fejezete.

Peirce jeltipológiája

Peirce háromfajta jelet különböztetett meg. Mint már korábban felsoroltam, ezek 1/ az *ikon* (*elsőség*, mely az általa jelölt tárgyra pusztán saját jellemzőivel utal [az út szélére kitett dinnye jelzi, hogy ott dinnyét árulnak]); 2/ az *index* (*másodikság*, a tárgy hatását mutatja magán, így utal a tárgyra [a sebhely utal a késre, mely megvágta; sárga levelek a földön az ősz indexjelei]); és a 3/ *szimbólum* (*harmadikság*, hasonlóság által utal tárgyára, értelmező jel nélkül nem funkcionál [bármely beszédaktus; közlekedési jelek]).

Ez az egyszerű tipológia azonban máris rendkívül bonyolulttá válik, ha belátjuk, hogy a nyelv, amely elválaszthatatlan észlelésünk és gondolkodásunk folyamataitól, vagyis a világról való teljes tudásunk a nyelven keresztül létezik, önmagában egy szimbólumjellegű harmadikság, hiszen konvencionális jelekből áll, ugyanakkor tartalmaz ikon- és index-szerű elemeket is. Ikonszerűek például a hangutánzó szavak, amelyek nemcsak konvencionálisan felfogott hasonlóságot reprezentálnak, de átörökítik a jel tárgyának saját jellemzőit is; index-

⁷² CP 2.231. Magyarul: Peirce 1975, 24, #5.

⁷³ CP 2.303; 2.92. Ld. még Nöth 1995, 43. Peirce szemiotikájáról magyarul Voigt 1977, 58-66.

szerű viszont a nyelvi deixis, például a tulajdonnevek használata, amelyek az értelmező figyelmét a[z eredeti] tárgyra összpontosítják, azt sugallva, hogy a tárgy egy individuálisan létező entitás.⁷⁴

Peirce nem is állt meg a fenti egyszerű triadikus felosztásnál, hanem tipológiáját háromszor hármas ‘trichotómiákká’ fejlesztette (CP 2.233-71), amelyekben végül összesen tíz jelkategoriat különbsztetett meg (CP 2.254-63; 8.341). Winfried Nöth táblázatát továbbfejlesztve a következőképpen foglalható össze az a bonyolult rendszer, ami *A jel tudománya* című kötetben magyarul is olvasható:⁷⁵

TRICHOTÓMIA KATEGÓRIA	I. a jelek alapján	II. jel/tárgy kapcsolat	III. jel/értelmező kapcsolat
<i>Elsőség</i>	minőségjel (‘qualisign’) 1. rématikus-ikonikus minőségjel	ikon	réma (‘rheme’)
<i>Másodíkság</i>	egyszeri jel (‘sinsign’) 2. rématikus-ikonikus-egyszeri jel 3. rématikus-indexikus-egyszeri jel 4. tétel-indexikus-egyszeri jel	index	tétel (‘dicent’)
<i>Harmadíkság</i>	törvényjel (‘legisign’) 5. rématikus-ikonikus- törvényjel 6. rématikus-indexikus-törvényjel 7. tétel-indexikus-törvényjel 8. rématikus-szimbolikus-törvényjel 9. tétel-szimbolikus-törvényjel 10. argumentum-szimbolikus-törvényjel	szimbólum	argumentum

Nem kell azonban azt gondolnunk, hogy Peirce rendkívül rigorózus rendszert alkotott, bár fenomenológiai és logikai-matematikai alapokon igyekezett a lehető legpontosabb leírásra. A szubjektum tapasztalatainak korlátozottsága miatt azonban előre látta és figyelmeztetett is rá, hogy az *a priori*, elméletileg kikövetkeztetett kategóriák és a tapasztalatokból leszűrt, *a posteriori* felosztás sohasem lesz tökéletesen egybevágó: „Csak hosszas további beható elemzés után leszünk képesek arra, hogy elhelyezzük a rendszerben azokat az elképzeléseket, amelyek a tapasztalat során alakulnak ki.”⁷⁶ E felismerések hatására jutott el az olyan látszólag felelőtlenül odavetett megjegyzésekig, miszerint „a jelek három tricho-

⁷⁴ CP 2.299; 2.248. A nyelv indexikus funkcióiról ld. David Abercrombie, *Elements of General Phonetics* (1967); Yehoshua Bar Hillel, „Indexical Expressions” (1953); John Lyons, *Semantics* (1977) – valamennyit idézi Nöth 1995, 114.

⁷⁵ Nöth 1995, 45; magyarul Peirce 1975, 28-36. Peirce jel-tipológiáját egy másfajta táblázatban összefoglalja Voigt 1977, 63-4.

⁷⁶ Peirce 1975, 26, #7.

tómiája együttesen a jelek tíz osztályához vezet el bennünket, amely osztályokat tovább lehet majd osztani.”⁷⁷

Mire jó ez a bonyolult és mégis oly bizonytalan rendszer? Mit kezdhünk vele ma, amikor a posztstrukturalista elmélet amúgy sem látja sok értelmét az analitikus és tipologizáló megközelítéseknek? Peirce ‘posztmodern’ recepciója adhat választ e nagyon is kínzó kérdésekre, ám ennek áttekintése előtt szükséges egy kitérőt tenni a szemiotika másik ága, a jelek természetét diadikusan, vagy bináris oppozíciók mentén leíró, Ferdinand de Saussure által megalapozott szemiológia területére.

A diadikus rendszer: Ferdinand de Saussure

Mind a klasszikus, mind a posztstrukturalista szemiotikai összefoglalásokból kitetszik, hogy bár Saussure-t (1857-1913) egyértelműen a modern nyelvészet megalapítójának és a strukturalizmus egyik legfőbb ihletőjének tartják, a szemiotikában már kevésbé problémamentes az értékelése.⁷⁸ Mintegy nyelvészeti vizsgálódásainak melléktermékeként megkísérelt egy általános jelelméletet létrehozni, amelyet aztán *szemiológiának* nevezett el. Miként Peirce esetében is, e jelelmélet központi elemét a modellálható jel gondolata képezi, ám ő a Peirce-i hármassággal szemben csak két pólust tartott fontosnak: a ‘jelölőt’ (*signifiant*) és a ‘jelöltet’ (*signifié*): „javasoljuk, hogy a *jel* szót tartsuk meg az egész jelölésre, a *fogalom* és a *hangkép* kifejezést pedig a *jelölttel*, illetőleg a *jelölővel* helyettesítsük.”⁷⁹ Mint David Robey is hangsúlyozza, e két elemből álló jel kétszeresen is önkényes: nyilvánvalóan azért, mert egy-egy szó (nyelvi jel) hangalakja konvenció eredménye; kevésbé nyilvánvalóan pedig azért, mert nincs természetes vagy szükségszerű kapcsolat a jel egésze és a valóság között, amelyre utal. Ezzel Saussure radikálisan elválasztotta egymástól a valóságos és a nyelvi világot, vizsgálódásait a nyelvre korlátozva.⁸⁰ Mint láttuk, Peirce kettős *tárgya*, a közvetlen és a dinamikus szintén e kettősséget igyekezett leképezni.

Saussure elméletének következménye volt a modern nyelvfilozófiának az a felismerése, hogy nem a dolgok határozzák meg a szavak jelentését, hanem éppen fordítva: a nyelvi jelek adnak struktúrát mind a kusza gondolatok, mind az artikulálatlan hangok kontinuumának, rendszerszerűen tagolva azokat. Saussure szemiológiájának továbbfejlesztője, a dán Louis Hjelmslev 1943-ban írt könyvében a különböző nyelvek szín-

⁷⁷ Peirce 1975, 32, #28.

⁷⁸ Ld. Nöth 1995, 56 skk. és Merrell 1995, 1-10.

⁷⁹ Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, 1967, 93.

⁸⁰ Ld. Saussure 1967; továbbá Jefferson, Robey 1995, 52 skk.

neveinek vizsgálatában mutatta ezt be frappánsan: a színskála kontinuumát a különböző nyelvek egymástól eltérően, más-más idioszinkráziák alapján osztják be.⁸¹ Ha hiányoznak bizonyos szavak (pl. az indexikus 'ibolya'), akkor a hozzájuk tartozó 'tárgyak' is hiányoznak, s az amorf színkép-kontinuumot az egyes nyelvekben (kultúrákban) megkülönböztetett és megnevezett színek tagolják konvencionális rendszerbe.

Diadikus és triadikus modellek

Áttérve most már Saussure szemiológiájára, mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy a jel-modellek diadikus és triadikus felosztása korántsem Saussure és Peirce leleménye, eredetük visszanyúlik az antik filozófusok és a középkori skolasztikusok munkásságára. Winfried Nöth szemléletesen mutatja be a két hagyomány egymásba is fonódó történetét.⁸² Mint összefoglalja: a jel-modelleket különböző szemiotikai sajátosságok alapján lehet osztályozni, s ezek között is leggyakoribb a modell elemeinek száma szerinti. A triadikus modellek a jelet általában jelhordozóra ('vehicle'), referenciára ('referált tárgy') és jelentésre ('értelem') osztják; a diadikus modellek ezzel szemben az utóbbi kettőt egynek tekintik, illetve csak a jelentést tartják fontosnak. Olyan kísérletek is vannak, amelyek a kettőt négyre, tetrádra osztják (például Hjelmslev jel-definíciója).

Monádikus (azaz oszthatatlan) jel-modell nem lehetséges, még akkor sem, ha bizonyos esetekben a tárgy ikonként önmagára utal. A tárgy és jel tökéletes összeolvadása egyedül mágikus vagy szélsőségesen misztikus vallási rendszerekben képzelhető el, s így kívül esik a tudományos értelemben vett jelelméleten. A diadikus modellek jel(ölő)ről és jelöltről beszélnek, a triadikusak jel(ölő)ről, jelentésről és jelölt tárgyról, a tetradikus modellek pedig olyan logikát követnek, mint John Locke, a 18. századi empirikus filozófus, aki szerint a jelnek kettős funkciója van, s ezáltal a jel két egymáshoz kapcsolódó diadikus modellt alkot:

dolog – (idea) – 1 jel 2 – (szó) – idea

A diadikus modellek a *quid stat pro aliquo* középkori definíciójára mennek vissza, vagyis valami valami helyett áll. Állítólag e formula először Albertus Magnusnál tűnik föl, de végső soron a diadizmus gyökerei az antik epikureusok filozófiájából eredeztethetők.⁸³ A triadizmus szintén skolasztikus megfogalmazással illusztrálható: a *supponit aliquid pro aliquo* ('valamit valami más helyett odatesz') kifejezésben az 'aliquo' szétválhat tárgyra és

⁸¹ Ld. Hjelmslev 1963, 52 skk.

⁸² Nöth 1995, 83-91. A következő bekezdésekben az ő gondolatmenetét követem.

⁸³ Achim Eschbach, „Semiotik” (1980), idézi Nöth 1995, 84.



jelentésre. A diadikus modell legnevesebb képviselői Szent Ágoston, Albertus Magnus, Thomas Hobbes és John Locke, a 18. századi Christian Wolff, a modernek közül pedig Saussure és Hjelmslev, Ernst Cassirer, Roman Jakobson, valamint Nelson Goodman.

A valódi triadikus modellek fontos eleme a közvetítés a jelölő és a jelölt között. A triadikus szemiotikai modellben tehát a jel részei a jelhordozó, a jelentés (értelem) és a referált tárgy. Platónnál és Arisztotelésznél a jel (a név) hangból (jelhordozó), ideából (jelentés), illetve a dologra vonatkozó referenciából áll. Hasonlóan gondolkodtak a sztoikusok, Boëtius, Francis Bacon, Leibniz, majd Peirce, a fenomenológus Husserl, az amerikai újkritikusok, Ogden és Richards, valamint Peirce tanainak rendszerezője, Charles William Morris.

Hogy tisztán lássuk, mennyire nem pusztá szörszálhasogatás a kettősség vagy a hármaság közötti választás, jól példázza, hogy a saussure-i ‘signifié’ (jelölt) homogén kategóriájába triadista filozófusok és szemantikusok olyan fontos ellentétpárokat gyömöszöltek bele, mint a konnotáció és denotáció (John Stuart Mill), a ‘Sinn–Bedeutung’ (Gottlob Frege), a ‘meaning–denotation’ (Bertrand Russell), az ‘interpretant–object’ (Peirce), a ‘Bedeutung–Gegenstand’ (Husserl), az ‘intension–extension’ (Carnap), a ‘Bedeutung–Bezeichnung’ (Herbert E. Brekle), stb.⁸⁴

Míg a fentebbi felosztásokban általában az objektív tárggyal szemben áll a szubjektív értelmezés (azaz jelentés), addig – bár triadista alapon – a litván-francia Algirdas Julien Greimas és tőle függetlenül az amerikai E. D. Hirsch az eddigiektől eltérő felosztást javasolt. Greimas és társszerzője, Joseph Courtés szerint a jelentés (fr. ‘sens’) objektíve, már a szemiózis folyamata előtt létezik és az ember számára hozzáférhetetlen. A(z emberi) értelmező számára csak a jelentés hatásai, implikációi felfoghatók, amit Greimas ‘signification’-nak, jelentőségnek nevez. Bár eltérő filozófiai érvelés alapján, lényegében ugyanerre jutott E. D. Hirsch is, *Validity in Interpretation* című, sok vitát kiváltott könyvében.⁸⁵

Saussure szemiológiája

Peirce és Saussure elméletei nemcsak diadista és triadista orientációjukban különböznek egymástól, hanem abban a vonatkozásban is, hogy míg Peirce nagyon is konkrét és logikailag megalapozott jeltipológiáját egy elképesztően heterogén és széles horizontú ‘pánszemiotikus’ hozzáállásból fejtette ki, a svájci nyelvész még saját diszciplinájának is ‘legkisebb királyságából’, a fonológiából indukálta a szemiológiát, melyet aztán az egyik legáltalánosabb tudományként vizionált.

⁸⁴ A pontos referenciák megtalálhatók: Nöth 1995, 94.

⁸⁵ Ld. Greimas, Courtés, *Semiotics and Language*, 1979; és Hirsch 1967 (magyarul: Hirsch, „Jelentés és jelentőség” 1998, 249–341).

E víziót sajnos nem fejt ki Saussure alapműve, az egyetemi előadásainak jegyzeteiből, tanítványai által posthumus összeállított *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, amelyben a nyelv–beszéd ('langue–parole') dichotómiára épített nyelvészet teljesen dominálja a szemiológia tudományát. Emiatt Roland Barthes – strukturalista szemmel újraolvasva Saussure-t – azt javasolta, hogy „mostantól meg kell engednünk azt a lehetőséget, hogy egy nap megfordítjuk Saussure tételét: a nyelvészet nem része a jelek általános tudományának, hanem a jeltudomány a nyelvészet része.” Jacques Derrida, mint ahogy hamarosan látjuk, 1967-ben erre a kritikára is reagálva 'dekonstruálta' Saussure-t a *Grammatológia* korszakos tanulmányában.⁸⁶

Saussure logikájának lényege a kétosztatóság, vagy bináris oppozíciók elve, s ez mutatkozik meg nyelvészeti elemzésének minden ízében. Mint Flloyd Merrell szellemesen kimutatta, a nyelvet először is kettéosztja nyelvészetileg elemezhető 'langue'-ra és gyakorlatilag tudományosan hasznavehetetlen, modellálhatatlan 'parole'-ra. Ezt követően a 'langue'-ot kettéosztja diakronikus és szinkronikus metszetekre, melyekből ő csak a szinkronikussal foglalkozik. És így tovább, míg el nem jut a fonémák szintjére, amelyeket aztán (kétségtelenül forradalmi módon) bináris megkülönböztető jegyek meglétével, vagy hiányával definiál.

A bináris oppozíciók érdekes alkalmazása volt, ahogy a nyelv szinkron leírásában Saussure bevezette a szintagmatikus és az asszociatív viszony közti különbségtételt. Az első a kombinációs (szintaktikai-szintagmatikus) lehetőségekre utal, ám egy nyelvi szekvencia felépítésénél automatikusan hiányok is keletkeznek, olyan elemek, amelyeket választhatott volna, de mégsem választott a beszélő. Ezen aktuálisan meg nem valósuló lehetőségeket nevezte Saussure szelekciós-asszociatív (paradigmatikus) kapcsolatoknak. „Az asszociatív kapcsolat fogalma szükségszerűen következik a nyelvi jel differenciális természetéből, mivel a nyelvi különbség csak a hasonlósággal összefüggésben működhet. Saussure elmélete szerint egy szónak egy szekvenciában olyan módon tulajdonítunk értelmet, hogy mentálisan más, a szekvenciában meg nem jelenő szavak háttére elé helyezzük, amelyek egyszerre hasonlítanak hozzá és különböznek tőle.”⁸⁷

A baj csak az – mint Merrell rámutat –, hogy bár a paradigmatisz kapcsolatok elvben a választás széles skáláját kínálnák, az ezek által képviselt differenciák Saussure (és főleg strukturalista követőinek) elképzelése szerint pozitív-negatív ellentétekként, oppozíciókként

⁸⁶ Derrida kimutatja Saussure (és strukturalista követői) korlátoltságát, aminek csak egyik jele, hogy a nyelvészetet a beszéd vizsgálatára korlátozzák, az írás kimarad mint rendszeralkotó elem, csak derivátumnak tekintik. Ld. Derrida 1991, 53-75. Barthes-ot idézi Derrida 1991, 85 és Merrell 1995, 4. Derrida szemiotikai jelentőségéről magyarul Voigt 1977, 134-5. Derrida szemiotikai felfogásához ld. még „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában,” in Bókay et al. ed. 2002, 265-76.

⁸⁷ Jefferson, Robey 1995, 55.

jelennek meg. Tovább tetézve a bajt, ezek az oppozíciók többnyire értékhierarchiát is sugallnak (férfi/nő, jobb/bal, heteroszexuális/homoszexuális, fejlett/fejlődő), mely sérti a politikai korrektség posztmodern érzékenységét.

Manapság a posztstrukturalista teoretikusok meglehetősen elutasítók a bináris oppozíciókkal szemben. Úgy érvelnek, hogy e merev gondolkodásmód kizárja a pluralizmust, a választások sokaságát, és alkalmatlan arra, hogy igazán bonyolult rendszereket (mint például a társadalmi praxis) leképezzen. Ezért aztán sem a mai kultúrtörténet, sem a szociolingvisztika – mindkettő diskurzus-analízisre épül – nem is él vele. Magam is osztom valamelyest ezt a bizalmatlanságot, ám mielőtt végleg eltemetnénk a bináris oppozíciók elvét, nem árt emlékezni arra, hogy a modern kor legbonyolultabb és egyben legdemokratikusabb önkifejezése, az internet-világháló maga is ilyen elven működik, hiszen a komputerezáció zéró/egy (0/1) alapú kettes számrendszerre épül! És ez a bináris váz képes arra, hogy fenn-tartsa az emberi civilizáció eddigi legpluralistább, legalternatívabb, a választások végtelen sokaságát lehetővé tevő technológiai és szellemi rendszerét.

A fenti példa arra int bennünket, hogy – akárcsak a bináris oppozíciók szélsőséges 0/1 világában – az intellektuális diskurzusban sem mindig hasznos a végletes szembeállítás. A továbbiakban is számos példát fogok felhozni Saussure és Peirce megközelítésének különbségeire, de a számítógépes alapú humán kommunikáció sikeres működése arra utal, hogy esetenként a diadikus és a triadikus rendszerek egymást kiegészítve mintegy össze is dolgozhatnak. A példát más vitapontokra is transzponálni lehet. Például sok érv hangzik el pro és kontra a tradíció, illetve szubverzió-alapú kultúraértelmezésekről. Konkrét kultúrjelenségek elemzése viszont azt mutatja, hogy e két alapvetőnek tetsző ideológiai mechanizmus korántsem kizárólagosan létezik, legtöbbször kiegészítik, vagy váltják egymást.

A kétosztatú rendszer Saussure-nél valójában a nyelv valóságtól való teljes elválasztását szolgálja: a nyelv nem úgy működik, mintha rendszere a valóságot leképezné, 'tükrözné', hanem úgy, hogy a jel két eleme, a jelölő (jelhordozó, 'signifiant') és a jelölt (jelentés, 'signifié') egyaránt a szubjektumhoz tartoznak, nincs közük a fizikai világhoz. A 'kutya' tehát nem a fizikailag létező négylábú állatot jelöli, hanem azt a kulturális entitást, amit ez a szó a magyarul értő interpretív közösségben megtestesít, szemben az angolul értő interpretív közösség 'dog'-jával, vagy a lengyel interpretív közösség 'pies'-ével. Ez eddig egybe is vág a nyelv és a kommunikáció akár legmodernebb elméleteivel is, de Saussure érvelésének gyengéje az, hogy – szinkron vizsgálatra kárhóztatva magát – igyekszik elkerülni annak megválaszolását, miként lett olyan a nyelv, amilyen. Szerinte az egyes beszélő nincs olyan pozícióban, hogy 'parole'-jával megváltoztassa a dolgok állását, akkor viszont hogyan jönnek létre a nyelvi változások? A mester nem igazán kielégítő válasza az, hogy változás mindig van, de az esetleges. A történetiség kérdése nem tűnik eléggé fajsúlyos kérdésnek a sze-

mében ahhoz képest, hogy a nyelvészeti kutatás, amely nem a szinkroniára helyezi a hangsúlyt, nem tud érdemi magyarázatot adni kutatásának tárgyáról.⁸⁸

Dolgozatomnak nem tárgya sem a nyelvészet, sem a nyelvfilozófia, így a Saussure-kritikát rövidre kell fognom, a következő részben arra koncentrálva, hogy miért tűnik gyümölcsözőbbnek a posztstrukturalista elmélet számára Peirce triadikus rendszere, mint a svájci alapító atya bináris oppozíciói.

Peirce és Saussure posztstrukturalista recepciója

Gondolatmenetem szempontjából fontos megérteni, miért nem fogadják el a posztstrukturalisták Saussure szemiológiáját, s amelyhez Derrida és Flloyd Merrell kritikáját fogom segítségül hívni. A *Grammatológiában* Derrida a beszéd és az írás összevetésének szempontjából, illetve az írás, mint független és paradigmatis jelrendszer megalapozása érdekében foglalkozik Saussure nyelvelméletével. Olvasatában kiderül (amit egyébként a szemiotikusok is szemére vetnek a bináris oppozíciók teoretikusának), hogy bár a szemiológiát a legáltalánosabb tudományként képzelte el, valójában e soha ki nem dolgozott tudományt durván alárendelte a nyelvészet mintájának, mivel szerinte ennek tárgya, a nyelv valósítja meg legtökéletesebben a teljesen önkényes jelekből építkező kommunikációt:

Azt mondhatjuk tehát, hogy a teljes mértékben önkényes jelekkel jobban megvalósítható az ideális szemiológiai folyamat, mint másokkal; ezért a nyelv, a legbonyolultabb és legelterjedtebb kifejezési rendszer egyúttal valamennyi közül a legjellegzetesebb is; ilyen értelemben a nyelvtudomány az egész szemiológia általános érvényű patronja, mintája lehet, noha a nyelv csak egyetlen, különálló rendszer.⁸⁹

Derrida kritikájának második eleme az, hogy nemcsak hogy vitathatóan kap kiemelt szerepet a nyelv a szemiológiában, de ez a 'nyelv' végsősoron egy egyszerűsített, esszencialista, őstermészetként idealizált nyelvmodell, amely ellentétben áll Saussure fő tételével, nevezetesen azzal, hogy a jelöltnek semmi köze a valósághoz, a jelölővel együtt kizárólagosan a szubjektum mentális síkjában létezik. Saussure rendszerének e belső logikai ellentmondását a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* írásra vonatkozó megjegyzéseiből mutatja ki Derrida. Mint kiderül, Saussure mély gyanakvással és ellenszenvvel viseltetett az írás iránt, s azt Platón nyomán olyan másodlagos jelnek (a jel jele) tartotta, amely elidegenít a beszédben megvalósuló közvetlen jelöléstől. Platón a *Phaidroszban* fejtette ezt ki:

[Az írás] éppen feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek se-

⁸⁸ Jefferson & Robey 1995, 55-6.

⁸⁹ Saussure 1967, 94.

*gítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni. Tehát nem az emlékeztetnek, hanem az emlékeztetésnek a varázsszerét találta fel.*⁹⁰

Saussure a *Bevezetés* több pontján pontosan ugyanígy érvel: „A leírt szó olyan szorosan kapcsolódik a kiejtett szóhoz, amelynek képmása, hogy végül ő bitorolja a főszerepet” (1967, 44); „Amikor arról beszélnek, hogy egy betűt így vagy úgy kell kiejteni, összetévesztik az képmást az eredetivel. [. . .] Az írás eltakarja a nyelv képét: nem ruha, hanem álöltözet” (i.m., 49).

Derrida rámutat, hogy az írást Saussure szennyezésnek, a tiszta beszéd elleni fenyegetésnek érzi, s hogy alapvetően szenvedélytől vezérelve moralizáló, prédikáló hangvételbe csap át (1991, 63 skk.). Úgy tűnik, Saussure szerint a kultúra, a civilizáció egyre nagyobb veszélyt, egyenesen perverziót jelent a tiszta, ‘természetes’ nyelvre (=beszédre). „Az irodalmi nyelv tovább növeli az írás meg nem érdemelt fontosságát. Az írás olyan fontosságot követel magának, amilyenhez nincs joga” (Saussure 1967, 45). A *Bevezetés* egyik legmegdöbbentőbb pontja, amikor a mester valóságosan a nyelvvédők és nyelv művelők ősatyjaként nyilatkozik meg:

A betű zsarnoksága azonban még tovább megy: a tömegre gyakorolt hatásánál fogva befolyásolja és módosítja a nyelvet. Ez csak az erősen irodalmi jellegű nyelvekben fordul elő, ahol az írott szöveg jelentős szerepet játszik. Ilyenkor a vizuális kép helytelen ejtémódokat hozhat létre; ez tulajdonképpen patológikus eset (i.m., 50-1).

Mi volt vajon Saussure motivációja, hogy egy ilyen merev sémához ragaszkodjék? A már említett ellentmondás, vagyis hogy egyrészt a nyelvet tökéletesen önkényes, kulturálisan konvencionális rendszernek fogta fel, ugyanakkor mégsem tudott szabadulni egyfajta őseredeti, természetes állapot ideálképétől, amelyet a *techné*t képviselő írással szemben a beszédben vélt megtalálni:

A szavak írott képe tartós és szilárd objektumként hat ránk, amely a hangnál alkalmasabbnak látszik arra, hogy az idők folyamán a nyelv egységét alkossa. Bármennyire felületi is ez a kötelék, s bármennyire csak mesterséges egységet hoz is létre: sokkal könnyebb megragadni, mint az egyetlen igazi, természetes köteléket, a hangot (i.m., 45 – kiemelés tőlem, SZGYE).

Floyd Merrell erre alapozva ‘számol le’ Saussure-rel, mint olyannal, aki alkalmatlan arra, hogy a posztmodern kor jelelméletének kidolgozásánál számításba vegyék. Azt a következtetést vonja le, hogy a belső/külső, a természetes/mesterséges, a tiszta/patológikus dichotómiáinak hangsúlyozásával Saussure azt a titkos meggyőződését terjesztette, miszerint mégiscsak van valami objektív, a szubjektumon kívüli és feletti jelentés-centrum, ahol egy Nagy Őseredeti Jel szabályozza a jelek termelését. Ezt Derrida is vágyálomnak, mi több, tudománytalan módszernek tekintette:

⁹⁰ Phaidrosz 275a, Platón 1984, 2:798.

Saussure sohasem tudta azt gondolni, hogy az írás csakugyan a beszélt nyelv „képe”, „ábrázolása”, „megjelenítése” – hogy az írás szimbólum. Ha tekintetbe vesszük, hogy mégiscsak szüksége volt ezekre a pontatlan fogalmakra, hogy döntést hozhasson az írás külsőlegességéről, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy diskurzusának egy teljes rétege egyáltalán nem mondható tudományosnak.⁹¹

Saussure-t ‘kiiktatva’ azt kell most megnéznünk, hogy Peirce triadikus rendszere mennyivel alkalmasabb a posztstrukturalista jelelmélet megalapozására, illetve azt, hogy mindez miként kapcsolódik eredeti kérdésfeltevéséhez, szavak és képek viszonyának egy-
sleges szemiotikai rendszerben való értelmezéséhez.

Derrida szerint Peirce több figyelmet tanúsít a jelek és szimbólumok közös eredetének (a szimbólum is motiválatlanná válik, akár csak a konvencionális jel), míg Saussure éppenséggel szembeállítja a kettőt (1991, 81).

Peirce igen messze elmegy abban az irányban, amit a transzcendentális jelölt de-konstruálásának nevezünk. [...] Peirce a vonatkoztatás határozatlanságát olyan kritériumnak tekinti, amely segít felismernünk, hogy csakugyan jelek rendszerével van dolgunk. Ami belevág a jelölés mozgásába, az lehetetlenné is teszi megszakítását. Maga a dolog is jel (i.m., 82).

Bár Derrida nem mondja ki ilyen világosan, utal rá, hogy a probléma Saussure rendszerével az, hogy merev bináris strukturalizmusával és szinkronitásával kiiktatja a történetiséget. Márpedig, Merrell harsány megfogalmazásában, a szinkronitással nincs más baj, mint hogy halott (1995, 25). A világról alkotott, mozgásra és változásra alapozott mai felfogásunktól nem választható el az idő, amely a szinkronitást automatikusan diakróniává változtatja. Saussure ragaszkodása a szinkronitáshoz nemcsak fikció, de megfosztja a világot egyik legalapvetőbb sajátosságától, nevezetesen attól, hogy a világegyetem (és az élet) nem lineáris, a választások nem egymás után, binárisan következnek (kivéve, amikor a szerelmes lány vagy fiú az akácfa leveleit tépdesi – ‘szeret/nem szeret’), hanem egyidejűleg sokszoros alternatívákat kínálnak fel. Visszafordítva egy egyszerű nyelvészeti példára a problémát: Saussure képtelen számot vetni azzal a jelenséggel, hogy egy adott időpillanatban egy nyelvhasználó a számára rendelkezésre álló lexikonban egy jelölt (‘négy lábú, nyihogó emlősállat’) számára fenntartott szinoním jelölők közül miért az adottat választja (‘ló’, vs. ‘paci’, ‘paripa’, ‘gebe’, stb.). Ez is azt mutatja, amit egyébként jól tudunk, hogy a pragmatika meglehetősen idegen a strukturalizmustól.

Úgy tűnik, Peirce jelfelfogása jobban megfelel a használat (pragmatika) tanulmányozása során felmerülő kihívásoknak. Ennek oka először is az, hogy míg Saussure szemiológiája statikus, strukturális, Peirce szemiotikája processzuális, folyamat-orientált, s így természetesen alkalmazkodik a történetiség dimenziójához. Másodszor, Peirce ‘határtalan szemiózis’

⁹¹ Derrida 1991, 77; ld. még Merrell 1995, 14.

koncepciója kizárja, hogy megtalálhassuk a jelölőláncolat alfa- vagy origó-pontját: nála tehát nem 'zavar be' a Saussure rendszerét gyanússá tevő Első Jel (vagy Utolsó Jel). Peirce egyik legerősebb szabálya az, hogy a jelek (s különösen a nyelvi jelek) jelentése kizárólag más jelekben található meg. Harmadszor, Peirce három trichotómiája és a jelek tíz osztálya nem privilegizálják a nyelvet mint archetipikus jelrendszert; a legismertebb, a jeleket ikonra, indexre és szimbólumra osztó trichotómia példái túlnyúlnak a nyelvi jelek osztályán, hiszen ez utóbbiakat Peirce mindenestől a szimbólumok kategóriájába sorolja (amelyen belül aztán persze ismét megkülönböztet ikonikus és indexikus nyelvi jeleket is). A posztstrukturalista teoretikusnak az a rokonszenves még Peirce jelelméletében, hogy a szemiózis folyamatát történeti dimenziókba helyezi.

Egy másik rendkívül fontos momentum az, hogy a szemiózishoz szubjektum, sőt szubjektumok sokasága, 'értelmező közösség' is kell, egyébként a jel csak potenciál marad. Emlékezzünk Peirce definíciójára: „Jel az, ami valamit *valaki számára* valamely tekintetben helyettesít” (CP 2.228). A szemiózis folyamatát a posztstrukturalista Merrell a következőképpen vázolta:

A szemiózis az a folyamat, melynek során egy jel jut az elmébe egy másik jel útján [reprezentámen és interpretáns], aholis e második jel az első fordítása, míg az elme az értelmező szubjektum, aki értelmezi a jelet. Vagyis ezzel az elme kerül az interpretáns szerepébe: s mint tudjuk, a jel értelmezője az egy másik jel. Emberi szemiotikai ágens esetén a jel megjelenik, jelöl és értelmez, míg az elme a folyamat felfogója lesz. [. . .] Röviden: jelek úgy értelmeznek más jeleket, hogy közben jelek más jelekké válnak. Így Szókratész mondásának – „Ismerd meg önmagad” – egy variációját kapjuk: „Jelöld (értelmezd) magad” (1995, 94).

Kimondhatjuk tehát, hogy Peirce a posztstrukturalizmus egyik fontos irányzatának, a befogadásesztétikának, vagy *reader-response criticism*nek is jelentős előfutára, így besorolható a huszadik század első felének azon forradalmi gondolkodói közé, akik a modernitás talán leglényegibb szellemi fordulátát végrehajtották: ez a fordulat pedig a használat elsőségének, a pragmatika döntő szerepének felismerése volt.

Charles William Morris szemiotikája

Peirce követője, Morris (1901-1979) intézményesítette a szemiotikát az amerikai szellemi életben, s ugyanő nyomatékossította a szemiózis fogalmát is. Azt a folyamatot nevezte szemiózissnak, melynek során valami jelként funkcionál. Némileg módosítva Peirce terminológiáját, e folyamat elemeiként a következőket nevezte meg: a 'jelölő' (elsődleges jel, vagy *signifier*), a 'tárgy,' vagy 'deszignátum' (*signified*), az 'értelmező jel,' vagy 'interpretáns' (azaz az interpretáló szubjektumra gyakorolt azon hatás, mely által számára a jelölő *jelé* válik). Morris jel-definíciója szerint: „Az *S* jelölő *D* tárgynak a jele (*I* interpretánsa) az interpretáló

számára oly mértékben, hogy interpretáló számot vet *D*-vel *S* jelenléte következtében.”⁹² Az a tulajdonság, tehát, hogy valami jel, relációs tulajdonság, mellyel a dolgok csak akkor rendelkeznek, ha a szemiózis folyamatában résztvesznek.

Morris leszögezte, hogy „minden jelhez, ami denotálhat valamit, megfogalmazható egy szemantikai használati szabály, amely rögzíti azokat a feltételeket, melyek között a jel alkalmazható” (i.m., 72). E felismerés – Peirce nyomdokain – aláasta azt a régi doktrínát, miszerint a nyelvek visszatükrözik a nem nyelvi objektumok birodalmát. A szemiózis tárgyai nem feltétlenül az ‘objektív valóság’ tárgyai és használatuk, valamint jelölésük kizárólag rendszeren belüli relációs szabályoktól függ.

Ennél is fontosabb talán a szemiózis pragmatikai dimenziója. Peirce pragmatikai fordulata értelmében egy szimbólum interpretálásának egy szokásban kell lennie, nem pedig a közvetlen pszichológiai reakcióban, vagy az ezt kísérő képzetekben. Ahogy Morris fogalmazott: „A jel interpretálója egy élő organizmus; az interpretáns az organizmusnak az a szokása, hogy a jelölő miatt úgy reagáljon jelen nem lévő, de az adott szituációban fontos objektumokra, mintha azok jelen lennének.”⁹³

Végezetül emlékeztetni kell még a szemiózisnak egyéni és társadalmi dimenzióira: „megérteni és helyesen használni egy nyelvet annyit jelent, mint az adott társadalmi közösségben elfogadott (szintaktikai, szemantikai és pragmatikai) használati szabályokat követni” (i.m., 82).

A fentiekből következik, hogy Morris számára a szemiotika átfogó, interdiszciplináris tudományként definiálódott, így az amerikai kutatónak nagy szerepe volt abban, hogy a Peirce által kidolgozott keretekben elfogadtassa a szemiotikát mint a jelek átfogó, különböző tudományterületeket összekötő tanát:

A tudomány és a jelek elválaszthatatlan kapcsolatban állnak egymással, mert egyrészt a tudomány igen megbízható jelekkel látja el az embert, másrészt pedig a tudományos eredmények is jelrendszerekben öltönek testet. [. . .] A szemiotika viszonya a tudományokhoz kettős: maga is egy tudomány a sok között, egyúttal pedig a tudományok eszköze. A szemiotikának mint tudománynak a jelentősége abban áll, hogy a tudományok egyesítése felé vezető út egyik lépcsője, mivel minden speciális jeltudomány alapjául szolgál. [. . .]

Noha a szemiotika a többivel egyenrangú tudomány, amely a jelfunkcióban álló dolgokat, illetve e dolgok tulajdonságait vizsgálja, ugyanakkor azonban az összes tudomány eszköze is, minthogy minden tudomány jeleket használ és eredményeit is jelek

⁹² Morris 1975, 48. Válogatott műveit ld. *General Theory of Signs* (1971). Magyarul részletek: 1975, 43-107. Morrisről ld. Voigt 1977, 71-4.

⁹³ I.m., 78. Ez az, amit Swift tudósai nem imertek fel, ezért cipelték – a kommunikációt megkönnyítendő –, a hátukon mindazokat a tárgyakat, amelyekről mondani akartak valamit. Ld. a *Gulliver* III. könyvét.

*által fejezi ki. Ezért a metatudománynak a szemiotikát eszközként kell használnia. [...] A tudomány vizsgálata maradéktalanul beilleszthető a tudomány nyelvének tanulmányozásába, minthogy e nyelv vizsgálata nemcsak formális szerkezetének vizsgálatát jelenti, hanem a deszignált objektumhoz és a nyelvet használó személyekhez való viszonyának vizsgálatát is.*⁹⁴

E terjedelmes idézet jól összefoglalja Morris komplex elképzelését a szemiotikáról: tudomány, metatudomány és olyan módszertan egyben, amely a jelhasználat pragmatikai és szociológiai dimenzióit is számba veszi. Kérdés, hogy ma, mintegy hatvan-hetven évvel a morrisi program megfogalmazása után is úgy látjuk-e, hogy a szemiotika betöltötte, vagy még betöltheti azt a *clavis universalis* szerepet, amelyet korábban tulajdonítottak már teológiának, filozófiának, matematikának, biológiának, nyelvtudománynak, szociológiának és sok más tudománynak is. Ha abszolút értelemben tesszük fel a kérdést, nyilvánvalóan a szkeptikus válasz fejezi ki jobban a dolgok állását. Ám ha történeti kontextusban nézzük a szemiotika megszületését és eddigi eredményeit, elmondhatjuk, hogy a jelek tudománya akkor született, majd nyert rendszeres kifejtést Morris munkásságában, amikor mind a természettudomány, mind a humaniorák területein egyre nagyobb szerepet kapott a dolgok és jelenségek szerkezetének és rendszerszerűségének felismerése és elemzése. A társadalomtudományokban – Saussure újításai nyomán – a paradigmatis mint a nyelvtudomány lett, de megtaláljuk ennek párhuzamait minden területen, ahol a formalizmus vagy a strukturalizmus tért hódított a 20. század második harmadában.

Mindennek a filozófiai kerete is adott volt: e korai strukturalizmus általában közel állt a neokantianizmushoz, illetve a fenomenológiai iskolához, melyet a német Husserl alapozott meg. E ponton kell majd következő tudománytörténeti epizódunkat megjelenítenünk, ám előbb még szeretném leszögezni: miként a nyelvészeti alapú strukturalizmus is meg tudott újulni a hetvenes években és – nem kis traumát keltve a társadalomtudományi elméletben – posztstrukturalizmussá vált,⁹⁵ ezzel párhuzamosan a szemiotika is átélte a ‘posztmodern fordulatot’ és *posztszemiotikává* alakult.⁹⁶

⁹⁴ “Szemiotika és tudomány”, in 1975, 45-6.

⁹⁵ Ld. Frank Lentricchia élvezetes összefoglalóját: *After the New Criticism* (1980, 62-212), valamint a Szili József szerkesztésében megjelent *A strukturalizmus után* című reprezentatív tanulmánykötetet (1992), különösen Kálmán C. György összefoglalóját (199-237).

⁹⁶ Itt Kiss Attila Atilla leleményes terminusát veszem kölcsön, amelyre a későbbiekben még visszatérek. Ld. Kiss 1995b, 5-13 és u.ő., „Miből lesz a szubjektum – Posztszemiotika” (1996, 9-40).

A SZIMBOLIKUS FORMÁK FILOZÓFIÁJA

Ernst Cassirer (1874-1945)

Morris szemiotikájával nagyjából párhuzamosan Ernst Cassirer kidolgozta a szimbolikus formák filozófiáját, amely alapvetően a visszatükrözés-elmélet kényszere ellen irányult. Könnyen felfedezhető a párhuzamosság Saussure nyelvészeti strukturalizmusával, ahol szintén azt láttuk, hogy a szubjektumot magában foglaló és egyben a szubjektum által működtetett interpretáló és kommunikációs jelrendszer teljesen függetlenítődik az úgynevezett 'külső valóságtól'. Ahogy már utaltam rá, Saussure számára a jel és a valóság kapcsolata nem természetes, s a jel funkciója kizárólag a többi jellel való kapcsolatától, illetőleg a bináris oppozíciók által képzett különbözőségétől függ.⁹⁷ Mint a továbbiakban látni fogjuk, Cassirer fenomenológiai alapon a strukturalisták által sokáig gyanakvással szemlélte és megközelíthetetlennek tartott kulturális szimbólumalkotás magyarázatában hasonló következtetésekig jutott el.

Mint Winfried Nöth megállapítja, a sziléziai Breslauból (ma Wrocław, Lengyelország) származó Cassirer csak lassan került be a szemiotika historiográfiai kánonjába. A német filozófus kezdetben neokantiánus tanulmányokat folytatott Marburgban és Berlinben, majd a 20. század elején Hamburgba került, ahol az újonnan alapított egyetem filozófiaprofesszora lett, itt ismerkedett meg és dolgozott együtt Aby Warburggal, a híres művészettörténésszel és a Warburg Kultúratudományi Könyvtár megalapítójával. Az utóbbi által kidolgozott modern ikonográfia Cassirer érdeklődését is erőteljesebben a kulturális szimbolizáció irányába terelte, miközben az ő filozófiája is termékenyítőleg hatott Warburg gondolkodására.

A zsidó származású Cassirer 1933-ban elhagyta Németországot: előbb Oxfordban majd a göteborgi egyetemen dolgozott, végül 1941-ben a Yale Egyetem meghívására az Egyesült Államokba emigrált. Mint Voigt Vilmos emlékeztet rá, anekdotikus tény, hogy Cassirer és Roman Jakobson ugyanazon az óceánjárón keltek át az Újvilágba, s a két hetes hajóút alatt megvitatták a szemiotikához közelítő nyelv-elméleteiket.⁹⁸

⁹⁷ Saussure 1967, 151; ld. még Jefferson, Robey 1995, 54.

⁹⁸ Mezei György, *Ernst Cassirer* (1984, 54-5); Voigt Vilmos, „Bevezetés Ernst Cassirer szimbólumhasználatába” (1995b, 247). Cassirerről továbbá: Toni Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer* (1981); Ferretti, *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky* (1984, 1989); Habermas 1994, 16-21; Nöth 1995, 35-6; Radnóti, „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...” (1990, passim).

Cassirer filozófiáját elsősorban nem is a saussure-i és a jakobsoni nyelvészeti strukturalizmus viszonylatában, hanem a német újkantianizmus, majd az annak kritikai feldolgozását kezdeményező fenomenológiai iskola kontextusában érdemes szemügyre venni. Husserl fenomenológiája az antik filozófia óta nyomasztó dualizmust, a tárgy ('objektív valóság') és az alany ('szubjektív értelmező') kettősségét igyekezett megszüntetni. Az egyetemes alanyi lét ('transzcendentális tudat') tételezésével Husserl újradefiniálta a régi filozófia fenomenológia-fogalmát, amely például Kantnál még a lényeggel (*noumenon*) szembeállított jelenség (*phainomenon*) megjelölésére szolgált.⁹⁹ Husserl kizárólag csak a tudatot kívánta leírni és elemezni, amely szerinte egyszerre tartalmazza a tudomásulvételt és a tudomásul vett dolgot, így megszűnik benne a transzcendencia és az immanencia dualizmusa. E törekvésében természetesen maga Kant visszhangzik, aki *A tiszta ész kritikájában* így írt: „Transzcendentálisnak nevezek minden ismeretet, mely nem magukkal a tárgyakkal foglalatoskodik, hanem a tárgyakra irányuló megismerésünk módjával, amennyiben ez *a priori* lehetséges kell legyen.”¹⁰⁰ Ezért aztán filozófiai vizsgálódásait már Kant maga is az ismeretelmélet területére igyekezett korlátozni, 'kopernikuszi fordulatával' az embert téve a filozófiailag megfogható világ sarkkövévé.

A fenomenológia egyik kulcsfogalma az intenció, illetve az *intencionális tudati aktus*, amely azt jelenti, hogy bármilyen tudati aktus mindig valamire irányul. Minden észrevevés *valaminek* az észrevevése, minden vágy *valaminek* a vágya, minden akarat valamire irányul. „Minden tudatállapot általában valamely dolognak a tudata,”¹⁰¹ így egyesül tudat és dolog, s így nyerhetünk evidens (bár intuitív) belátást a dolgokról a tudat jelenségeinek leírása által. Husserl az intencionáltság fogalmában a Descartes által felvázolt triádöt egyesítette: az alany (*cogitans*), a tárgy (*cogitatum*) és a reflexió aktusa (*cogito*) felbonthatatlan szintézist alkot.

A fenomenológia annyiból rokonítható a Saussure inspirálta korai strukturalista kísérletekkel, hogy itt sem játszott még kitüntetett szerepet a pragmatikai szempont. Ahogy a svájci nyelvész is a *langue* vizsgálatára helyezte a hangsúlyt az elhanyagolt (mert instabilnak tartott) *parole*-l szemben, úgy Husserl is kizárta a pszichológiai szempontot, nem tapasztalásról, illetve a szubjektum akaratáról vagy értelmező aktusáról beszélt, hanem a szubjektumon túli transzcendentális tudat közvetlen belátásáról, intuíciójáról, lényeg-szemléletéről. A transzcendentális tudat nem áll távol Platón ideáitól, hiszen minden dolog (*Sinn*) és jelentés (*Bedeutung*) végső tárháza. És ebben a vonatkozásban Husserl beszélt is *eidosokról*

⁹⁹ E fenomenológiai vázlatban elsősorban Vajda György Mihálynak – bár kötelező marxista apológiával megírt, ám máig inspiráló –, a fenomenológiai irodalomtudományt bemutató cikkére támaszkodom (1970, 276-81).

¹⁰⁰ Kant 1995, 69.

¹⁰¹ Husserl, *Méditations cartésiennes*, idézi Vajda 1970, 278.

(ideákról), amelyek nem tárgyak, hanem osztályok (*species*).¹⁰² Felvethető, hogy a transzcendentális tudattal (a benne tárolt jelentésekkel, illetve a tudat végsősoron konvencionális alapon működő értelemadó-aktusával – amit Husserl *noézis*nek nevez) párhuzamba állítható a saussure-i strukturalizmus *langue*-koncepciójában implicite meglévő ‘Nagy Őseredeti Jel’ eszméje.

Mielőtt a filozófusok kiátkoznának hányaveti eklekticizmusomért, hangsúlyozni szeretném, hogy a fenti összevetéseket nem mélyreható szakmai elemzéseknek szánom, pusztán csak arra kívánok kultúrtörténeti érdeklődéssel rámutatni, hogy az adott korszakban, „az emberi gondolat nagy krízisének” (Husserl) időszakában egymástól igen távol álló, sokszor egymásról tudomást sem vevő filozófiai iskolák mégiscsak hasonló problémákkal küzdöttek és bizonyos szinten hasonló megoldásokat is javasoltak. Esetünkben a megoldások közös nevezője az objektum és szubjektum immár elviselhetetlenségig fokozódó konfliktusának felismeréséből, a történetiség és a pragmatikai szempont (pszichologikum) időleges háttérbe szorulásából, a leíró elemzés fontosságának felismeréséből, illetve ennek folyományaként a leírás során felfedezett struktúrák interpretációjából tevődött össze. Victor Erlich nyomán Vajda György Mihály is világosan utalt erre, amikor a fenomenológia irodalomtudományi jelenlétét tárgyalva megjegyezte:

A Husserlra épülő fenomenológiai irodalomszemlélet kialakulásával, valamint az angolszász „új kritika” és szemantikus irodalomvizsgálat nyelvi irányulásával párhuzamos és egyidejű az orosz formalisták törekvéseinek kibontakozása. [...] Jakobson ismert[e] Husserlt is, Saussure-t is. A formalisták a jelentéshordozó kifejezésformákat (így a nyelvet is) nem tekintették mellékjelenségnek vagy pszichikus folyamatok tüneteinek, hanem olyan önmagukban elégséges realitásoknak, „sui generis tárgyaknak”, amelyek igénylik a strukturális leírást (1970, 286).

A fenti ismérvek jól illenek Saussure nyelvi modelljére, de ugyanígy Roman Ingarden fenomenológiai alapú, az irodalmi műalkotást tárgyaló munkájára (1931) is.¹⁰³ Ingarden a jelentéstant és struktúraelvet következetesen és teljes rendszerességgel alkalmazta, miközben szétválasztotta és fenomenológiailag leírta e struktúra különböző és egymást hordozó rétegeit (hangjel – jelentés – tárgyiasságok – szemléletességek). A rétegelt struktúra feltárásával amellet érvelt, hogy az élmény, az alkotói vagy befogadói pszichologikum irreleváns a műalkotás ontológiájában.

Ezen antihistorikus és a befogadást semmibe vevő elmélettel (és az egész fenomenológiával) szemben hasonló fenntartások fogalmazhatók meg, mint amit már Saussure strukturalizmusa kapcsán láttunk, mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a struk-

¹⁰² Ld. Arasu Balan, „Subjectivism and Phenomenology” (1996), 239–41.

¹⁰³ Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. Magyarul: Ingarden 1977; Ingardenről Golaszewska, „Ingarden’s Concept of Aesthetic Values” (1984, 26–42) és Vajda 1970, 286–7, 307–12.

turalista leírás és az abból következő felismerések elengedhetetlenek voltak a már ugyancsak többször emlegetett pragmatikai fordulat bekövetkeztéhez.

E tanulságok kontextusában fordulhatunk most Cassirer szimbolikus filozófiájához, melynek kiindulópontja ugyancsak objektum és szubjektum, valóság és jelölő dualizmusának elutasítása. A klasszikus hagyomány azt tanította, hogy a megismerés feladata a dolgok lényegének visszatükrözésében áll, a nyelv feladata pedig a megismerés lényegének visszatükrözése. Ezt a tételt már a görög szofisták óta sokan tagadták. Ahogy Gorgiasz mondta, „ha van lét, akkor az az ember számára megragadhatatlan és megismerhetetlen, s ha mégis megismerhető, akkor nem mondható el és nem közölhető.”¹⁰⁴ Cassirer a következő radikális tézisig jutott el:

Minél tovább folytatjuk a tagadást ezen a ponton, annál világosabban és határozottabban alakul ki belőle egy új pozitív belátás: a valóság és szimbólum közötti bármiféle közvetett vagy közvetlen azonosság látszatát is ki kell irtani, a kettő közti feszültséget a legnagyobb mértékben fel kell fokozni ahhoz, hogy éppen e feszültségben láthatóvá válhasson a szimbolikus kifejezés sajátos teljesítménye és minden egyes szimbolikus forma tartalma” (1975, 125).

Cassirer számára a nyelvi csak ott kezdődik, ahol az érzéki benyomáshoz és az érzéki affektushoz fűződő viszony megszűnik. A hang még nem nyelvi hang, ameddig tisztán ismétlésként jelentkezik, ameddig hiányzik belőle a jelenteni akarással együtt a specifikus jelentésmomentum. Az *ismétlés* (imitáció) célja az azonosságban van – a nyelvi jelölés célja a különbségben. Minél inkább hasonlít a hang arra, amit ki akar fejezni, minél inkább még maga is ez a más, annál kevésbé tudja azt ‘jelenteni’.

A nyelvnek sajátos formájához, belső önfelszabadításához vezető fejlődésében általánosan hármassá fokozatiság mutatható ki: *mimetikus, analogikus, szimbolikus*. Az első fázist az *onomatopoeia*, vagyis hangutánzás dominálja és minden olyan nyelvhasználat, amely közel áll a természethez s szűkölködik az absztrakcióban. Ilyen a gyermeknyelv, bizonyos afrikai nyelvek, az eszkimók ‘hó’-konceptiója, amely nem tartalmazza az általánosítást, de tucatnyi szóval rendelkezik a hó konkrét formáira, állagára, konzisztenciáira. E mimetikus korszak visszfénye az emberi mitológiák univerzális ősnyelvre vonatkozó hagyománya, mely még a reneszánsz idején is olyan erős volt, hogy humanista tudósok csapatostul kutatták és próbálták rekonstruálni a *lingua adamicát*, az Ádám által a Paradicsomban használt és Istentől közvetlenül adományozott ősnyelvet.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Idézi Cassirer 1975, 123.

¹⁰⁵ Ld. a *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-9) első kötetét, valamint Cassirer külön erről írt kismonográfiáját, melyet első kiadásban a hamburgi Warburg Könyvtár adott ki: *Sprache und Mythos* (1926); Cassirer 1953, passim. A koncepció összefoglalása: Mezei 1984, 71-92 és Voigt 1995b, 253-5.

A nyelvfejlődés analogikus szakaszába azok a jelenségek tartoznak, amelyeket Cassirer természetes hang-metaforáknak nevez. Például az a jelenség, hogy a legtöbb nyelvben a közelséget magas magánhangzók, a távoliséget pedig mély magánhangzók fejezik ki. Hasonló fejlődési jelenség szerinte a finnugor nyelvekben meglévő magánhangzó-harmónia.

A szimbolikus fejlődési szakasz a ráció és az azt közvetlenül megelőző mítikus kifejezés kora. Ebben a fázisban jelenik meg a tiszta konvencionalitás, illetve a nyelvre inherensen jellemző többértelműség (értelmezhetőség). Ez utóbbi kényszeríti a nyelvet, hogy a konkrét jelöléstől elmozduljon az absztrakt általánosítások felé, s ez az utolsó fázis az, amelyben megjelenik az emberi tudat önállósága, mely a konvencionalitáson keresztül mutatja a jelölés rendezettségét és szabályszerűségét, vagyis a szimbólumok grammatikáját.

A szimbólumok jelentőségteljeségét az adja, hogy a jelenségek szintézisét pusztán az értelem nem tudja véghezvinni: csak a szimbólumok teszik láthatóvá az adottban valami nem adott nyomait. Mint Jürgen Habermas írja Cassirer rendszeréről: „A valóság, mint ábrázolt lesz jelenséggé. A transzcendentális tudat alapfunkciója az ábrázolás. Teljesítményeit közvetve, a szimbolikus formák nyelvtani viszonyaiból lehet kibontani.”¹⁰⁶

A fentiekből remélhetőleg látszik a rokonság a korai strukturalista rendszerekkel: a leíró, tipologizáló igény a 'rétegzettség' feltárásához vezet. De azt is látnunk kell, hogy az ezt elvitató kritikus hangok (pl. Habermas) ellenére sem teljesen hiányzik Cassirer modelljéből a történeti aspektus, még akkor sem, ha ez nem 'valódi történelem', inkább konstruált 'nagy narratíva', olyanformán, ahogyan Northrop Frye alkotja majd meg a maga „anatómiáját.”

Cassirer rendszere történeti dimenziójának jelentőségét Susanna K. Langer, az amerikai filozófusnő – egyben Cassirer fordítója – vázolta fel frappánsan a *Sprache und Mythos* angol nyelvű kiadásához írt fordítói előszavában. Itt ő is azzal kezdi, hogy elhelyezi Cassirert a kanti „kopernikuszi fordulat” kontextusában, megjegyezve, hogy miközben a német filozófus az emberi tudás elméletének historiográfiáját igyekezett felvázolni, azt találta: a filozófiát a középkor (de különösen a tudományos forradalom) óta a csak „tények”, illetve a tényekre vonatkozó gondolatok rendszerezése foglalkoztatta, míg a mítoszokra vonatkozó tudást elvetették, vagy mint vallási dogmát, vagy mint babonáságot, amelyet a tudás ellentéte, az ostobaság termelt ki.¹⁰⁷ Holott az antik gondolkodók óta közhely, hogy a nyelv, mint a gondolat szimbolikus kikristályosodása két paradigma szerint nyilvánul meg: követheti a diszkurzív logika, de ugyanígy a teremtmény képzelet útját is. Az ember tudatos létezésének legalapvetőbb funkciója az, hogy szimbólumteremtő és szimbólumhasználó állat (*animal symbolicum*), s csakis ezeken keresztül érzékeli világának dimenzióit. Cassirer szerint a lét megközelítését nem passzív tükrözések, vagy leképezések szolgálják, hanem

¹⁰⁶ Habermas 1994, 17.

¹⁰⁷ Langer, „Translator's Preface” in Cassirer 1953, viii-ix.

speciális funkciókat ellátó aktív szimbólumok, amelyek sajátos rendszereket alkotnak. Ilyenek a vallás, a mitológia, a művészet és a tudomány, mindegyik önálló jelrendszerrel, amelyek nyelvyszerűen működnek. Ám azt is hangsúlyozta, hogy ennek fordítottja is igaz: a nyelv viszont jelrendszerszerűen működik.

E ponton Cassirer is eljutott Saussure és Ingarden felismeréséig: „nem az a fontos, pontos-e a nyelv, hiszen nem közvetlenül vonatkozik a valóságra, hanem egy olyan rendszer részeként működik, amely a valóságot áttételesen mintegy követi.”¹⁰⁸ Ha felidézzük a *Philosophie der symbolischen Formen* előszavát, világosan látszik, ahogy Husserlhez hasonlóan Cassirer is Kanthoz képest pozicionálta magát, azt sejtetve, hogy az objektív valóságról való lemondásért a rendszerszerűség felismerése és megértése kárpótol:

*A „gondolkodásmód forradalma,” melyet Kant végrehajtott a teoretikus filozófiában, arra a gondolatra épül, hogy az ismeret és tárgya viszonyáról mind ez ideig vallott általános felfogáson radikálisan változtatni kell. Ahelyett, hogy a tárgyból [. . .] mint adottságból indulnánk ki, inkább a megismerés törvényével – mint egyedül igazán hozzáférhetővel és bizonyossal – kell kezdenünk: nem valamilyen ontológiai metafizikai értelemben vett lét legáltalánosabb tulajdonságait kell meghatároznunk, hanem az értelmet elemezve az ítélet alapformáját kell felmutatnunk és minden lehetséges változtatásban megállapítanunk.*¹⁰⁹

Cassirer filozófiája hidat és összeköttetést képez a szemiotika strukturalista alapú jel-tudománya és az ikonográfia a hagyomány által szentesített, tehát a pusztán konvencionál tudatosabb kulturális szimbolizációkat értelmező diszciplínája között. Előbbihez racionalitása és vállalt rendszerszerűsége köti, amelyet – ha csak félszívvel is – de elismernek a szemiotikusok. Az a magvas megállapítás is hozzá kötődik, miszerint a nyelvészet a szemiotika része.¹¹⁰ Kevésbé rokonszenves lehetett a klasszikus szemiotikusok számára az, hogy Cassirer a tudat szimbolizációs jelenségeiről nemcsak fenomenológiai leírást adott, hanem megpróbálta tipologizálni a befogadás és az interpretáció formáit is, s ezzel a jelrendszerek egzaktága mellett helyt adott a jóval kevésbé megfogható intuíciónak is. Véleménye szerint az észlelésnek három típusa létezik, amelyek egybevágnak az emberi szemiózis három fejlődési fokával: első a ‘kifejezés’ (*Ausdruck*), amelyet olyan közvetlenség jellemez, melyben a

¹⁰⁸ Voigt 1995b, 255.

¹⁰⁹ “Előszó és problémafelvetés”, Mezei György fordításában: 1984, 71.

¹¹⁰ Voigt (1995b, 250-3) kissé pesszimista képet fest Cassirer szemiotikai recepciójáról, és hangsúlyozza a súlyos adósságokat. A nyelvészetre vonatkozó megállapítást Thomas Sebeok amerikai szemiotika-történetéből idézi (252). Nöth (1995, 35) is úgy látja, hogy Susanna Langer kampánya ellenére a szemiotika (például Morris) inkább kritizálta, mint elfogadta Cassirer rendszerét, bár Ducrot és Todorov 1972-es, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language* c. munkájukban a modern szemiotika négy legfontosabb forrása egyikeként aposztrofálják.

szimbolikus jelölők és jelöltek még nem különültek el egymástól. A mítoszok világában dominál ez a funkció és a mágia kizárólag így működik.

A második a reprezentáció (*Darstellung*), e funkcióban kezd elkülönülni egymástól a jelölő és a jelölt. A mindennapi nyelvre leginkább ez a funkció jellemző.

A harmadik a szignifikáció, vagy jelentés (*Bedeutung*). Ez a funkció, amely a diszkurzív, tudományos szimbolizmusra jellemző, megengedi az észlelt jelölő és a konceptuális jelölt teljes és tudatos elkülönítését. E három funkció, mint már utaltam rá, mintegy szinkronikusan képezi le a nyelvfejlődés (szemiózis) három történeti stádiumát, a mimetikus, az analógikus és a szimbolikus kifejezés korszakait.¹¹¹

Eredményei mellett azonban Cassirer hiányosságairól is meg kell emlékeznünk: őt elsősorban a szimbólumok grammatikája érdekelte, struktúraelemző tudományt alkotott, a történetiség dimenziója, a valódi pragmatika kimaradt vizsgálataiból.¹¹² Ami 'történetinek' tűnik nagy összefoglaló munkájában, vagyis a nyelv- és a szemiózis fejlődésének stációi, az nem igazi történetiség, nincs köze sem a szociológiához, sem a pszichológiához. Egy konstruált, spekulatív narratíváról van itt szó, mely a transzcendentális tudat állapotait igyekszik feltérképezni.

Ma úgy látjuk, a pragmatikai szempont megjelenése tette lehetővé, hogy a különböző irányokban folyó kutatások összekapcsolódjanak, és hogy az 1970-es évekre egy általános kultúraszemiotika jelenhessen meg. E pragmatikai fordulat a humán tudományok mindegyikében rendre bekövetkezett: a szemiotikában Morris után elsősorban Umberto Eco rendszerében teljesedett ki, a nyelvfilozófiában a késői Wittgensteintől a szociolingvisztikáig és diskurzus-analízisig érzékelhetjük, az ábrázolások értelmezésében Panofsky, Ernst Gombrich és Nelson Goodman művészettörténeti felfogásában jelent meg, továbbá ide sorolható az irodalomelmélet hermeneutikai fordulata, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser és Stanley Fish befogadásesztétikája, a társadalom- és kultúrafilozófiában pedig Mihail Bahtyin és Michel Foucault diskurzuselmélete tartozik ide. E pragmatikai fordulat igen hangsúlyosan jelentkezett a kulturális antropológiában (Clifford Geertz és James Clifford 'interpretív antropológiája'), valamint a szociológiában is (Pierre Bourdieu).¹¹³

¹¹¹ Ld. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (1957) első kötetét, valamint a *Language and Myth* következő fejezeteit: „Language and Conception” (1953, 23-44), „Word Magic” (44-62), „The Power of Metaphor” (83-99).

¹¹² “Nem foglalkozik az egyes jelekkel, egyes jelrendszerekkel, ezek sajátosságai. Nem a jelek, képek, szimbólumok kialakulásáról, fejlődéséről, változásairól beszél – hanem az ismeretelmélet problémátörténetét adja” (Voigt 1995b, 256). Ld. még Habermas 1994, 20-1.

¹¹³ Az említett irodalmárok és művészettörténészek műveit ld. a bibliográfiában. Az antropológia 'hermeneutikai fordulatáról' ld. Niedermüller Péter következő cikkeit: „A néprajzkutatás válaszútjai, avagy a kultúrakutatás elméleti dilemmái,” *BUKSZ* 1.1 (1989): 79-84; „Paradigmák és esélyek avagy a kultu-

Nem szabad elfelejteni azonban, hogy az előző fejezet főhőse, a szemiotikus Peirce már jónéhány évtizeddel az előbb említettek előtt eljutott a pragmatikai szempont igenléséig. A peirce-i szemiotika születésével nagyjából egyidőben e pragmatikai dimenzió egy másik, ugyancsak jelekkel és reprezentációkkal foglalkozó humán tudomány, a művészettörténet horizontján is megjelent Aby Warburg ikonográfiája, majd Panofsky ikonológiája formájában. Ez utóbbira nagy hatást gyakorolt Cassirernek a szimbolikus formákat elemző filozófiája is. A következő fejezet e historiográfiai vonalat követi nyomon.

rális antropológia lehetőségei Kelet-Európában,” *Replika* 13-14 (1994): 89-129; „Néprajz, kulturális antropológia, kultúrákutató,” *Replika* 15-16 (1994): 217-34.

IKONOGRÁFIA ÉS IKONOLÓGIA I.

Történeti áttekintés és Aby Warburg munkássága

A strukturalista szemiotika és az ikonográfiát megalapozó 'Warburg-iskola' között Cassirer természetes összekötő kapocsnak tetszik. Még akkor is, ha Voigt Vilmos szerint „A Warburg-iskola értesült Cassirer műveiről (noha nem mindegyikről), ezeket azonban nem tekintette elméleti alapnak.”¹¹⁴ Ezen a ponton szükséges néhány finomabb distinkciót tenni. Voigtnak annyiban igaza van, hogy Cassirer neokantiánus ahistorizmusa és transzcendentalizmusa igen távol állt Warburg történeti szemléletétől, amelyet leginkább a hegelianus Jacob Burckhardtól tanult. Ám ez már nem igaz Erwin Panofskyra, a warburgi ikonográfia továbbfejlesztőjére, aki mintegy szintetizálta Cassirer strukturalizmusát és Warburg historizmusát. Ami pedig Warburg és Cassirer viszonyát illeti, mély barátság fűzte őket egymáshoz, s ez szakmai téren is megmutatkozott: nemcsak a fiatalabb Cassirer talált inspiráló légkörre a Warburg által alapított és fejlesztett Kultúra-tudományi Könyvtárban, de Warburg is sokat adott Cassirer véleményére. Olyannyira, hogy amikor az első világháborút követően néhány évre idegszanatóriumba került, az onnani kiszabadulását jelentő, a hopi indiánok kígyóritusát elemző nyilvános előadásának szövegét is elsőként Cassirernek küldte el, tőle várva őszinte bírálatot.¹¹⁵ És kell-e a kölcsönös szellemi függésnek szebb bizonyítéka, mint Cassirer talán leginkább történeti igényű munkája – *Az egyén és a kozmosz a reneszánsz filozófiájában* –, amely nemcsak a Warburg Könyvtár kiadásában jelent meg 1927-ben, de szerzője a következő szavakkal dedikálta a könyvtár-alapítónak:

Kedves és nagyrabecsült barátom! A munka, amelyet hatvanadik születésnapodra nyújtok át neked, kezdetben pusztán mély barátságom és odaadásom személyes kifejezésének készült. De nem tudtam volna befejezni ezt a művet, ha nincs annak a tudóscsoportnak az állandó bátorítása és inspirációja, amelynek központja a Te könyvtárad. Ezért ma nemcsak a saját nevemben szólok, hanem ennek a tudóscsoportnak a nevében is, és mindazoknak a nevében, akik régóta benned tisztelik az eszmetörténet vezető alakját. [. . .] Ma a könyvtár fejlődésének új szakaszába lép. De reméljük,

¹¹⁴ Voigt 1995b, 251.

¹¹⁵ Saxl erre vonatkozó levelét többek között idézi Raulff (1998, 74).

*hogy ezzel közös, baráti együttműködésünk régi hagyománya nem felejtődik el, s az a személyes és szellemi kapocs, mely összetartott bennünket, csak még erősebb lesz.*¹¹⁶

A legutóbbi időkig Warburgnak inkább könyvtára, semmint saját művei kerültek be a tudományos közgondolkodásba. Ma már ez nem így van, s az 1980–90-es évek a poszt-strukturalizmus égisze alatt Warburg gondolatainak reneszánszát is elhozták. Mielőtt erre rátérnék, szeretném bemutatni a könyvtárat, amely nem egyszerű könyvgyűjtemény volt, hanem egy teljesen új kultúrtörténeti koncepció fizikai megtestesülése, s amelyet Cassirer így jellemzett: „Elrendezésében és szellemi struktúrájában a Könyvtár minden tudományterület és minden eszmetörténeti áramlat módszertani egységének ideáját testesíti meg” (i.h.).

Warburg és könyvtára

A Warburg-könyvtár elrendezésének és fejlesztési elveinek megértéséhez elengedhetetlen a könyvtáralapító személyének és szellemi fejlődésének ismerete is. Aby Warburg Németország egyik vezető bankárcsaládjába született 1866-ban. Ősei a 16. századtól követhetők nyomon; az alapító Simon von Kassel Warburgból költözött Westfáliába, s gazdagodott itt meg a betelepült zsidók kényszerű és szokásos foglalatosságából – pénzkölcsönzésből.¹¹⁷

A család 1668-ban a Hamburg melletti Altonába költözött, de üzleti tevékenységüket a nagyvárosban folytatták. 1773-ban arra is engedélyt kaptak, hogy immár Hamburgban lakhassanak, s tényleges bankházat alapíthassanak. A napóleoni háborúk idején tovább erősödött gazdasági hatalmuk, és Hamburg város patríciusai közé kerültek. 1860-ban pedig egy oroszországi bankárdinasztiával való házassági kapcsolat révén a Warburg-ház nemzetközi korporációvá vált.

A család a csúcra Aby Warburg apja, Moritz, és öt ragyogó tehetségű fia idején jutott el. Bár témánk szempontjából csak a művészettörténész Aby karrierje érdekes, azt is érdemes tudni, hogy a családi háttér nélkül nem folytathatta volna anyagi függetlenségben kutatásait és természetesen a könyvtárát sem alapíthatta volna meg. Ráadásul, életének nem egy fontos fordulata, például 1895–96-os utazása Amerikába, családi kapcsolatainak és kötelezettségeinek köszönhetően esett meg. Éppen ezért nem haszontalan felvázolni a családfát, amely megmutatja azt a sok hírességet, akik a Warburg család két ágának e százéves szakaszában feltűntek:

¹¹⁶ Cassirer 2000, xiii.

¹¹⁷ A Warburg-család történetét számos monográfia tárgyalja, én David Farrer, *The Warburgs: The Story of a Family* (1974) és Ron Chernow, *The Warburgs. The 20th-century Odyssey of a Remarkable Jewish Family* (1993) könyveire támaszkodtam.

Abraham Warburg (1798-1856) = *Sara Warburg* (1805-84)

Siegmund Warburg

(1835-89)

= Théophile Rosenberg

Moritz Warburg

(1838-1910)

= Charlotte Oppenheim

(‘Granny, 1842-1941)

George (1871-1923)

Aby (1866-1929)

a humanista művészettörténész

Max (1867-1946)

sikeres bankár Hamburgban

Paul (1868-1932)

a US Federal Reserve Bank megalapítója

Felix (1871-1937)

bankár és befektető New Yorkban

Fritz (1879-1962)

befektető Svédországban, szociális érzékenységű filantróp

Sir Sigismund (1902-82)

a londoni City megújítója a 2. világháború után

Bár a mai irodalom- és művészetelméletben nem divatos a szerzői biográfiával érvelni a művek magyarázatánál, olykor ez mégsem haszontalan. És Aby Warburg esetében sokan megjegyezték már: élete és művei szétválaszthatatlanok, előbbi nélkül az utóbbiak érthetetlenek maradnak.

Mindenekelőtt azt az ellentmondásos élethelyzetet kell kiemelni, amellyel a múlt század második felében egy gazdag családi háttérrel bíró, de a családi hagyományoktól eltérő, human tudósi pályát választó zsidó fiatalembernek kellett szembenéznie választása következményeként. Egyrészt nehezen találta meg a helyét a pályán egy olyan szellemi légkörben, amelyben a kortárs német egyetemi professzorok többsége nyíltan antiszemita volt. Ráadásul ez a fiatalember komolyan gondolta az asszimilálódást; felvilágosult agnoszticizmussal lázadt saját családi hagyományai, az orthodox vallásos légkör ellen, szülei és testvérei nem kis megrökönyödésére. Így személyesen élte meg azt a feszültséget, ami a vallásos hit és a racionális gondolkodás konfliktusából fakadt, s ami tudományos érdeklődésének első számú tárgyává, reneszánsz tanulmányainak örökös *Leitmotivjává* vált.

Hatéves korában, 1873-ban tifuszt kapott, a betegséget rémisztő terrorként élte meg, és soha nem tudta leküzdeni azt a tapasztalatot, amely az élet törékenységre és bármikor tragikus fordulatot hozható bizonytalanságára tanította meg. Ez is hozzájárulhatott, hogy az élet külsőségei helyett a szellemi kalandokat, a könyvek világát választotta. A családi legenda szerint tizenhárom éves korában ‘üzletet’ ajánlott másodszüllött öccsének: legyen övé a családi bankház igazgatósága annak fejében, hogy a testvérek mindig pénzelni fogják Aby bibliofil szenvedélyét. Bár akkor ezt senki sem vette komolyan, így is lett. A család, még ha

fogcsikorgatva is, mindig vállalta Aby humanista projektjeinek szponzorálását, beleértve 1933-ban a Warburg Könyvtár átmenekítését a fasiszta Németországból Londonba.

Aby tehát lázadó lett, a bonni, müncheni és strassburgi egyetemekre ment művészettörténetet tanulni, s legfontosabb mesterévé Jacob Burckhardt, az olasz reneszánsz kultúrtörténet és a német történészi iskola kimagasló alakja vált.¹¹⁸ Ennek eredményeképpen került Warburg Firenzébe, ahol doktori értekezésén kezdett dolgozni, amit Botticelli festészetének szentelt. 1891-ben védte meg a disszertációt. Biográfusa szerint „egy jelentéktelen részlet fogta meg figyelmét: a klasszikus figurák lobogó haja és ruháik redői, ahogy azok megjelentek a reneszánsz művészetben. Abynak már akkor megmutatkozott az érzéke ahhoz, hogy esetleges, mások által észre nem vett vonásokból hatalmas igazságokat mutasson ki. Ahogy legendássá vált aforizmájában mondta: ‘A Jóisten a részletekben lakik’.”¹¹⁹

Radikális máskéntgondolkodását azzal is demonstrálta, hogy keresztény leányt vett feleségül, a hamburgi patríciust lányt, Mary Hertzet, akivel Firenzében ismerkedett össze és aki – önálló egyéniség és maga is tehetséges festő lévén – szellemileg inspiráló partnere lett.

Warburg művészettörténeti újításai azzal függtek össze, hogy kezdettől megkérdőjelezte azt a Wölfflin és mások által képviselt álláspontot, miszerint a klasszikus antikvitás csak harmóniát és szépséget örökített a reneszánszra. Arra gyanakodott, hogy sok félelmetes és ‘primitív’ tendencia is szerepet játszott az ‘antikvitás újrafelfedezésében’, mivelhogy az emberi szellem fejlődését Warburg mindig egy kissé manicheista módon, az értelem és az ösztönös ‘sötét erők’ küzdelmeként látta. Értelmezése szerint a klasszikus ókor komolyságával és racionalizmusával *mutatis mutandis* legyűrte ezeket a sötét erőket, ám azok bármikor fel-feltörhettek a civilizáció fedele alól. E nézetek némileg Nietzsche apollóni és dionüszoszi alaptípusaira emlékeztetnek, s valóban, Warburgra nem kis hatást gyakorolt az ugyancsak renegát német filozófus.¹²⁰

Disszertációja – mely a drapériák és a haj megfestésének reneszánsz stílusában vélte felfedezni a felszín alatt fortyogó antiklasszikus tendenciákat – sikert aratott, s megalapozta Warburg egész életre szóló kutatási programját: „amely nem volt más, mint „a klasszikus művészet továbbélése a reneszánszban.” Egy, e tudományos programot szolgáló könyvtár ötlete már a Botticelli-kutatás időszakában megfogant benne. Ez abból is származott, hogy Warburg kezdettől ellenszenvvel viseltetett a művészettörténet azon nagykorúsodási erőfeszítései (Wölfflin és Alois Riegl) ellen, amelyek a művészetet csak benső fejlődésében,

¹¹⁸ Ld. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1986), 25-43. Warburg szellemi fejlődéséről az alapmunka Ernst Gombrich életrajza, amely az utóbbi időben kritikák keresztüztüzebe került. Mindez azonban, véleményem szerint, nem homályosítja el a könyv értékeit.

¹¹⁹ Chernow 1993, 63. Ld. továbbá a Botticelli-disszertációról Gombrich 1986, 43-67.

¹²⁰ Ld. Nietzsche, *A tragédia születése* (1986), 31-6; továbbá Gombrich 1986, 308skk.

egyfajta tiszta stílustörténetben kívánták megragadni.¹²¹ Warburg úgy vélte, ezzel a felfogással a művészettörténet bebörtönözte magát a tiszta formák tanulmányozásának karanténjába, s így elvágta magát a történeti kontextus, a kultúrtörténet vizsgálatától. Ezzel szemben ő a maga részéről az interdiszciplinaritást propagálta, azt a nézetet, hogy egy művészeti probléma megértéséhez és megoldásához seregnyi diszciplína – művészettörténet, filozófia, irodalomtörténet, vallás-antropológia és szociológia – összefogására van szükség.¹²² És a Könyvtár ezt a célt volt hivatott elősegíteni.

Kutatásait is az interdiszciplinaritás jegyében folytatta, amennyiben elvetette az esztétikai műélvezetre koncentráló, általa sterilnek vélt művészettörténeti vizsgálatokat. Ahogy Ernst Gombrich és Edgar Wind hangsúlyozták: nem érdekelte őt a stílusváltozások absztrakt folyamata, mert meggyőződése volt, hogy a művészetet emberek csinálják, akik állandóan választások elé kerülnek és döntéseiket a jelent és a múltat kérdezve hozzák meg.¹²³

1893-tól a század végéig Warburg szinte folyamatosan Firenzében élt, ahonnan csak 1896-ban távozott egy évre, amerikai utazása idejére. E nagy jelentőségű élmény hatását Warburg gondolkodására, majd annak posztmodern recepcióját a következő fejezetekben tárgyalom. Olaszországi kutatásait eközben mindinkább az a kérdéskör határozta meg, amely a reneszánszban továbbélő ősi, atavisztikus, mágikus rítusok és koncepciók tisztázására irányult. „A takaró maszkot lefejtve és a szimbólumokat megfejtve Aby felfedezte az európai civilizáció mélyén az ősi barbarizmus túlélő nyomait” – írja a biográfus, némileg hatásvadász kifejezéseket használva.¹²⁴ A bombasztikus stílus azonban annyiban helyénvaló, hogy Warburg nem szenvtelen tudósként, hanem saját érzékeny pszichéjén átszűrve, személyes drámaként élte meg felfedezéseit.

Darwinnak egy viszonylag mellékes gondolata vezette a német művészettörténetészt egyik központi téziséhez, a ‘pátoszminták’ (*Pathosformeln*) elméletéhez. Darwin *Expressions*

¹²¹ A német művészettörténet e korszakának historiográfiáját – s egyben a humántudományok bölcséleti paradigmáját – Radnóti Sándor dolgozta fel lebilincselő könyvében: „*Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...*” (1990). Gombrich a tudományos életrajzban – „Warburg’s Achievement in Perspective” (1986, 307-25) – végül is bírálja a stílusfejlődés fontosságának e tökéletes lekezelését Warburg munkásságában.

¹²² Hasonló koncepcióhoz jutott el az osztrák művészettörténész, Max Dvořák, ám nincs nyoma, hogy Warburg és ő komolyan hatottak volna egymásra. Dvořák nézeteiről és újításairól ld. Hauser 1978, 185-88 és Radnóti 1990, 81-112.

¹²³ E. H. Gombrich, “Aby Warburg emlékezete” (1985), 104; és Edgar Wind, “Warburg’s Concept of *Kunstwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics” (1998), 210.

¹²⁴ Chernow 1993, 64.

of the Emotions in Man and Animals (1872)¹²⁵ című művében felvetette, hogy az emberi gesztusok ősi és atavisztikus cselekvések elkorcsosult, továbbélő formái. Ennek analógiájára Warburg azt állította, hogy az antik művészetben ábrázolt mimika és gesztusok az eltemetett barbár múlt, a véres és orgiasztikus rítusok szublimált lenyomatai. Ezeket nevezte pátoszmintáknak, és úgy gondolta, hogy a reneszánszban ezek a túlélő pátoszminták vezettek a humanista szimbolika konvencióinak kialakulásához.¹²⁶

Warburg pszichologizálásra hajló elméletében a szimbólumok használata arra szolgál, hogy bizonyos ellentétes motivációkból eredő feszültségeket feloldjon: közös nevezőre hozza a tökéletesség és harmónia utáni vágyat illetve a démonikus világkép mágikus rítusokra való késztetését. Amint Wind hangsúlyozta: „a képek használata során [itt történeti pragmatikáról van szó – SZGYE] azok eredeti kifejezésértéke polarizálódik; s csakis e polarizálódás elméleti figyelembevételével határozhatjuk meg, hogy egy adott korban egy adott kép éppen milyen szerepet játszik.”¹²⁷

Warburgot éppen a képek ‘használati történetének’ problematikája vezette el a kulturális recepció, vagy ha úgy tetszik, a befogadásesztétika kérdésköréhez, hiszen e ‘polaritás-elmélettel’ hasonlót állított, mint amit Peirce a jelek és jelrendszerek kapcsán: vagyis hogy a jelentés nem a műben, hanem annak használata során a mű és a befogadó közötti relációs viszonyban képződik. E vonatkozásról alább részletesebben szövegek, itt csak arra emlékeztetnék, hogy a pátoszminták elméletének szemiotikai kapcsolódásai is vannak, hiszen a szimbólumok az ősi gesztusok *repräsentamen*-jei, melyek maguk is még ősi cselekedetek jelei és jelölői voltak. A peirce-i *interpretáns*, vagyis az értelmező, másodlagos jel (azaz a jel jelentése) pedig a szimbólumok konvencionálisan kialakult értelmezésén alapult. Az a végtelen láncolat pedig, ahogyan a peirce-i rendszer jelölővé váló jelöltek állandóan újragenerálódó sorozatává válik Floyd Merrell posztstrukturalista interpretációjában (ld. fentebb, a 38. lapon), ugyancsak párhuzamba állítható Warburg pátoszmintáival, a kulturális emlékezet matrjuskababa-szerűen egymásban rejtőző jeleivel és tartalmaival.

A ‘kulturális emlékezet’ koncepciójának segítségével Warburg tehát felismerte, hogy a polarizáció elméletének megfelelően egy kép vagy szimbólum jelentése koronként, az adott

¹²⁵ A mű teljes szövege megtalálható az interneten: <www.human-nature.com/darwin/emotion/contents.htm>. Elérés: 2002. február 8.

¹²⁶ A pátoszminták elméletének megértéséhez ld. Careri, „Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini” (2002), 50-63; Ferretti, „The Images of Antiquity”, „The Aesthetics of Empathy” (1989), 6-23; Forster, „Aby Warburg's Art History: Collective Memory and the Social Meditation of Images” (1976); Gombrich, „The Theory of Social Memory” (1986), 239-60; Radnóti, „A pátosz és a démon” (1990), 112-32; Wind 1998.

¹²⁷ Wind 1998, 210.

jelhasználók és jelhasználati viszonyok függvényében változhat, s e viszonyok a művön mindenképpen kívül állnak, a (kultur)történeti kontextust alkotják.¹²⁸

A történeti kontextus vizsgálata eredményezte Warburg módszertani újítását, nevezetesen a műalkotáson kívüli dokumentumok bevonását az elemzésbe, és éppen ehhez vált szükségessé a Warburg Kultúratudományi Könyvtár felállítása és fejlesztése azon újszerű alapokon, amelyek kivívták a kortársak, köztük a már idézett Cassirer csodálatát. Warburg úgy rendezte el a könyvtárat, hogy az egymással érintkező témák fizikailag is egymás közelébe kerüljenek, s ezeken belül az interdiszciplináris kapcsolatok világosan láthatók legyenek. Az ő gyűjteménye testesítette meg először azt az ideált, amit az amerikai könyvtárak ma már természetes rendszerként követnek (s az európai kutatók érthető szakmai irigységgel szemlélnék), vagyis a tárgyak szerinti szabadpolcos elrendezést: amikor egy adott témáról nemcsak a katalógusból lehet információt szerezni, hanem már a polcon további szakirodalmat fedezhet fel a kutató. Ez a tulajdonsága volt az a Warburg Könyvtárnak, amit Cassirer a főkönyvtárosnak, Fritz Saxlnak egyszer tréfásan így nyugtázott: a Könyvtárral kapcsolatban két dolgot tehet az ember – vagy teljesen elkerüli, vagy vállalja, hogy függővé válik tőle.¹²⁹

Warburg interdiszciplinaritáson és történetiségen alapuló módszertanát *ikonográfiának* nevezte el, s alkalmazásának legnagyobb szakmai eredménye a ferrarai Palazzo Schifanoia titokzatos freskóinak értelmezése volt. Mielőtt ezt bemutatnám, szükséges az ikonográfia mint segédtudomány távolabbi történetére is visszatekintenünk.

Ikonográfia (történeti vázlat)

Az ikonográfia lényege: gondolati konstrukciók vagy történetek bemutatása vizuális vagy verbális képeken keresztül, konvencionálisan rögzült jelentések alapján. Értelem-szerűen ez az a terület, ahol kép és szó a legszorosabb kölcsönhatásban van egymással, s az *ut pictura poesis* elv ebben a vonatkozásban teljes egyenlőséget hirdet.

A terminus története a reneszánsz idejére nyúlik vissza, amikor a humanisták programmá emelték azt a gyakorlatot, hogy az irodalomban és a retorikailag igényesen megformált szövegekben a kifejezés tisztasága és/vagy esztétikai értéke érdekében társadalmilag és történetileg konvencionalizált (szó)képekkel, szimbólumokkal célszerű élni. E szimbólumalkotási konvenció a vallási szöveghagyományt, a judeo-keresztény biblikus tradíciót,

¹²⁸ Itt egy máig sem egyértelműen eldöntött, rendkívül bonyolult elméleti vitát érintünk – ‘hol van a műalkotás jelentése és hogyan ragadható meg’ –, amit A. Greimas és E. D. Hirsch (egymástól függetlenül) a jelentés és a jelentőség elkülönítésével próbált feloldani (ld. fentebb, 34).

¹²⁹ Toni Cassirer, *Mein Leben* (1981), 103-7.

illetve a görög-római mitológia világát tekintette elsődleges merítési bázisának, ehhez járult aztán a legköznapiabb tárgyak és rekvizitumok szimbólumértékkel való felruházása, és összekapcsolása absztrakt eszmékkel (például a tör képe a bosszú konvencionális jelévé, szimbólumává vált).¹³⁰ A képalkotás- és képhasználat-elmélet e reneszánszkori fejlődése természetesen korábbi gyökerekre, a már említett görög-római és judeo-keresztény mitológikus szimbólumhasználatra nyúlt vissza, a továbbiakban viszont a különböző humán tudományok egyes fejlődési stádiumaiban is fontos szerepet játszott.

Mint majd erre kitérek, az ikonográfia, mint modern művészetkritikai irányzat nagyformátumú kidolgozása – Aby Warburg nyomdokain – Erwin Panofsky nevéhez fűződik, legtömörebb bemutatását mégis annak tanítványa, a lengyel művészettörténész, Jan Białostocki írta meg a *Dictionary of the History of Ideas* számára.¹³¹ Ebben a cikkben Białostocki két alfaját különbözteti meg az ikonológiának, a „leíró” és az „értelmezőt.” Előbbi „azt vizsgálja, hogy milyen magatartást tanúsított a művész, a patrónus, vagy a kortárs megfigyelő a vizuális szimbólumok és képek jelentése, illetve funkciója iránt,” míg az „értelmező ikonográfia a művészeti alkotást azonosítja és leírja, valamint tartalmát értelmezi (bár ez utóbbi funkciót mostanában inkább ‘ikonológiának’ nevezik)” (i.m., 227). A magam részéről nem találom szerencsésnek Białostocki terminológiáját, különösen ha az „értelmezésből” kivesszük a tartalmi értelmezést jelentő ikonológiát, hiszen akkor szemantikailag nem marad különbség ‘leírás’ és ‘értelmezés’ között. Kétségtelenül helytálló viszont a felosztás tapasztalati alapja: elkülönül egymástól ugyanis a képekről való gondolkodás története – melyet a képek elmélete történetének is nevezhetnénk, és meggondolandó lehetne, hogy nem ezt kellene-e az ‘ikonológia’ terminussal illetni –, valamint az elemzések elmélete és története.

Látható tehát, hogy a leíró ikonológia elsősorban a régi korok műszemléletét tárja fel, s olyan jellegzetes eszmeáramlatokkal, illetve jelenségekkel foglalkozik, mint platonizmus és arisztotelizmus, *exaltatio*- és imitáció-elméletek, ikonofília és képrombolás, stb. Az értelmezések elmélete viszont a modern történeti tudományok, vagyis a 18. századtól fejlődésnek indult művészettörténet és irodalomtudomány saját fegyvertárába tartozik. A továbbiakban röviden áttekintem e két terület legfontosabb orientációs pontjait.

¹³⁰ Az ikonográfia történetéhez ld. Białostocki, „Ikonográfia” (1997); Praz, „Embléma, jelkép, concetto” (1997); Réau, „Az ikonográfia meghatározása. . .” (1997); Szőnyi, „Ikonográfia és hermeneutika” (1995); Szőnyi, „Semiotics and Hermeneutics of Iconographical Systems” (1996a), valamint az ezekben tárgyalt szakirodalmat.

¹³¹ “Iconography.” In Philip P. Weiner ed., *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas* (New York: Scribner & Sons, 1973). Magyarul Pál 1997, 227–51. A további hivatkozások e magyar fordítás lapszámaira vonatkoznak.

Ikonográfia mint kép-szemlélet

Białoostocki idézi Hinks 1939-es művét, melyben az kifejti, hogy a klasszikus ókorban olyan művészeti világ született meg, amely egyidőben volt isteni és emberi. A klasszikus művészet nemcsak kultikus vallási célokra, vagy mítikus történetek megjelenítésére alkalmas istenábrázolásokat alkotott, hanem megteremtett egy allegorikus mítosz-interpretációt is. E kettősség polarizálta az ábrázolások filozófiáját és metodikáját: elváltak egymástól az általános és a különös, a mítikus és a világi, az időtlen és a történeti, valamint a jelkép és a történet (Białoostocki 1998, 228).

Amint Northrop Frye és az ő nyomán Fabiny Tibor emlékeztetnek Giambattista Vico filozófiai rendszerére, a nyelv fejlődését az emberiség három nagy korszakával is párosíthatjuk: az istenek korának a poétikai nyelvhasználat felelne meg, amelynek jellemzője a metaforikus-hieroglifikus kifejezésmód. Ezt követi a hősök korszaka, melynek nyelve heroikus, hieratikus - szent, papi, hagyományosan megmerevedett - nyelvhasználattal. Az utolsó fázis pedig az emberek korszaka, vulgáris, démotikus és deskriptív nyelvhasználattal. Frye szerint az utóbbi igazán csak a 17. századi tudományos forradalomtól kezdve uralkodott el, kezdetei azonban a képektől függetlenedő, logikai spekuláción alapuló filozófia megjelenéséig – tehát a klasszikus görög filozófia koráig – nyúlnak vissza.¹³²

Az első két nagy filozófus, akik végiggondolták a nyelv funkcióit és számot vetettek az emberi kifejezés 'képes', azaz figuratív természetével, Platón és Arisztotelész voltak. Platón szerint a gondolatokat 'megszálló' képek az ideák világából származnak, a földi testbe zárt lélek emlékei a tökéletességről. Normális lélekállapotban e képek nem érzékelhetők az ember számára, ám ha lelke felajzott állapotba kerül – vallásos, prófétikus, vagy szerelmi extázisban –, a felágaskodó lélek kiemelkedik testi börtönéből és ihletett révületbe jut.¹³³ Platón számára, aki nem kedvelte a költőket, ez az egyetlen, az istenségtől ihletett költészet volt csak elfogadható.

Arisztotelész másként látta a képek keletkezését és funkcióját. Szerinte minden művészet a természet imitációja, lehetőleg ideális fokon, vagyis esetenként akár meg is jobbítva a természet tökéletlenségét. „Vannak dolgok – írja a *Poétikában* –, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is. [. . .] Azért

¹³² Ld. Giambattista Vico, *Az új tudomány* (Budapest: Akadémiai, 1979). Különösen a IV. 11. szakasz: „A korok három típusa,” 544 skk. Továbbá: Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature* (London: RKP, 1982, magyar kiadása Frye 1996); valamint Tibor Fabiny, „Literature and Emblems: New Aspects in Shakespeare-Studies” in Fabiny ed. 1984, 7-55; jelen probléma vonatkozásában a 11-16. lapokon.

¹³³ Ld. Platón, *Phaidrosz*, 244a-e; *A lakoma*, 211d, in Platón 1984. Erről bővebben Szőnyi 1998a, 11-27.

örvendeznek a képek nézői, mert a szemlélés közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez és nem más. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok.”¹³⁴ Arisztotelész nyomán aztán elterjedt, hogy a költői képek használata dekoratívabbá, a figyelmet jobban megragadóvá teszi a költői szöveget, mely így hatékonyabban tanít és jobban gyönyörködtet. Ennek jegyében foglalta doktrínává Horatius a ‘prodesse et delectare’ elvét az *Ars poetica*-ban.

Míg a horatiusi hasznosság-elv szinte általánosan elfogadottá vált a műalkotásokhoz való viszonyulásban, Platón és Arisztotelész rendszerei hol egymást kiegészítve, hol egymással vetélkedve nyomták rá bélyegüket a nagy esztétikai rendszerek alakulására. Már a késő ókor krisztianizálta őket, így vonultak be a középkor esztétikájába. Pszeudo-Dionüsziosz Areopagita a platonista-revelatív hagyományt követte, s így alkotta meg vízióját az isteni hierarchiákról. Ezzel tulajdonképpen vizionárius költői képeket hozott létre, melyeket közönsége mint a természetfeletti világból nyert információkat olvasta.¹³⁵ Létezett azonban egy imitatív, gyakorlatias ikonográfia is, mely bizonyos tartalmakat és formai elemeket didaktikus céllal, a hagyomány megtartó erejénél fogva rendelt egymáshoz. Így alakultak ki a középkori szentek kötött attribútumokkal felruházott ábrázolásai, gondoljunk csak a Szent Katalin által kötelezően hordozott kerékre, amelyen megtörve mártíriumot szenvedett (16. ÁBRA).¹³⁶

¹³⁴ Arisztotelész, *Poétika* 48b (1997, 27). Bár Ritoók Zsigmond fordítása és Bolonyai Gábor nagyszerű kiadása a mérvadó, a magyar mondatok kevésbé komplikált megformálása miatt itt Sarkady János fordítását idézem (Arisztotelész 1974, 10).

¹³⁵ A középkor esztétikájához ld. Redl Károly terjedelmes előszavát az általa szerkesztett szöveggyűjteményhez: *Az égi és a földi szépről* (1988). E szöveggyűjtemény több középkori interpretációt is ad Pszeudo-Dionüsziosz rendszeréhez (az eredetiből vett szemelvény: 184-88; Johannes Scotus Erigena értelmezése: 245-6; Albertus Magnus értelmezése: 377-97). Dionüsziosz rendszeréhez ld. még Pszeudo-Dionysius, the Areopagite. *The Complete Works*. Ed. by Paul Rorem et als. (New York: Paulist Press, 1987) és Walther Völker, *Kontemplazion und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita* (Wiesbaden: Steiner, 1958). Az antikvitás és a középkor szimbólumelméletéről (szimbólum és allegória különválásáról) újabban ld. Umberto Eco könyvét, *The Limits of Interpretation* (1990).

¹³⁶ A középkori művészet monumentális ikonográfiai repertóriuma a *Princeton Index of Christian Art*, mely egy reprodukciókkal ellátott cédulagyűjtemény, tematikusan bemutatva a reneszánsz előtti keresztény művészet motívumait. A felbecsülhetetlen referenciaeszköz sohasem került nyomdába, másolatai viszont több amerikai és európai egyetem, illetve kutatóintézet könyvtárában megtalálhatók (Washington, Los Angeles, Róma). Néhány népszerű lexikon és kézikönyv, melyek a keresztény művészet ikonográfiájával foglalkoznak: Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (1993); Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (1984); Ferguson, *Sign and Symbols in Christian Art* (1961); Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée* (1962); Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (1979); Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst* (1983); Jankovics, *Jelkép-kalendárium* (1988); Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (1968-76); Osterreicher-Mollwo, *Herder Lexikon: Symbole* (1978); Pál, Újvári ed., *Szimbólumtár* (1997); Réau, *L'iconographie de l'art chrétien* (1955); Siebert, *A keresztény művészet*

A középkori ikonográfia sajátos osztályait alkották a didaktikus céllal illusztrált könyvek, mindenekelőtt a *Biblia pauperum*, mely a 18. századi elnevezés és vélekedés szerint az olvasni nem tudóknak közvetítette a szent könyvek tartalmát, valójában azonban a bibliamagyarázat jól átgondolt teológiai segédeszköze volt a középkori prédikátorok számára. A *Biblia pauperum* alkalmazta a képi szimbolizmus egy speciálisan judeo-keresztény változatát, a tipológiai szimbolizmust. Ennek megfelelően bizonyos ószövetségi személyek vagy események az újszövetségi üdvtörténet előképét – prefigurációját – jelentik, s e kapcsolatokat képi ábrázolásban is igyekeztek kifejezni. Így került egymás mellé Mózes az égő csipkeborkorral, illetve Áron vesszeje, mely kivirágzott és Jézus születése; vagy Jónás megmenekülése a halból, illetve Krisztus feltámadása a sziklasírban (17. ÁBRA).¹³⁷

A középkori szimbolikus ábrázolás egy másik csoportjába az úgynevezett lapidáriumok és bestiáriumok tartoztak. Ezek az enciklopédikus igényű gyűjtemények a látható világ dolgainak - köveknek, növényeknek, állatoknak - az akkori felfogásnak megfelelő osztályozását kínálták, nagy hangsúlyt fektetve az illető fizikai létezők szimbolikus értelmezésére. E műfajban az egyik első a rejtélyes, 'Physiologus'-ként emlegetett görög szerző enciklopédikus műve volt, amely a középkori kódexhagyományban számtalan változatban maradt fenn. Az egyik szépen illusztrált kódex Zsámboki János, a magyar humanista filológus tulajdonában volt, ennek magyar kiadása néhány éve a hazai olvasók számára is kézzelfoghatóvá teszi e furcsa, prelogikus szimbolizmus képvilágát, asszociációs rendszerét.¹³⁸ Mindjárt az első passzus az oroszlán szimbolikáját a következőképpen tárgyalja:

Az oroszlánról szólunk elsőnek, a fenevadak [azaz az állatok] királyáról. Jákób is e szavakkal áldotta meg Judát: „oroszlánkölyök Juda; felserdültél fiam, stb.” A Physiologus szerint az oroszlánnak három sajátossága van. Az első sajátossága: midőn a hegyekben járva megérzi a vadászok szagát, farkával eltünteti nyomait, nehogy a vadászok nyomon kövessék, megtalálják rejtekét és foglyul ejtsék. Krisztusunk is, a szellemi oroszlán [a győztes, Juda nemzetségéből való, Dávid gyökere], akit a láthatatlan Atya küldött, így tüntette el szellemi nyomait, azaz istenségét. . . (18. ÁBRA).

lexikona (1986); Vanyó, *Az ókeresztény művészet szimbólumai* (1997); stb.

¹³⁷ Magyarországon is fennmaradt több, szépen illusztrált *Biblia pauperum* (Szépművészeti múzeum; Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár), melyekből facsimile kiadás is megjelent (*Biblia Pauperum. A Vita et passio Christi* képei a Szépművészeti Múzeum kódexében. Budapest: Európa, 1988). A tipológiai szimbolizmusról ld. Fabiny ed. 1998b, ebben különösen Fabiny Tibor, „Előkép és beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében” [5-25]; Jean Danielou, „A szimbolizmus problémája” [99-115] és Henri de Lubac, „'Tipológia' és 'allegorizmus'” [115-35]; valamint Eco, „Two Models of Interpretation” in 1990, 8-22.

¹³⁸ A mű eddigi egyetlen kritikai kiadása: F. Sbordone (ed), *Physiologus* (Mediolani-Genuae-Romae-Neapoli, 1936). A magyar kiadás e szöveg fordítása, ld. *Physiologus* 1986.

Miként a középkor gondolkodásának egészét, az ikonográfiai kódrendszereket is erős allegorizáló hajlam hatotta át. Az allegóriákon keresztül történt a klasszikus mitológia asszimilálása a keresztény gondolkodásmódba: a pogány mitológia figuráit keresztény erények és egyéb absztrakciók prefigurációinak tekintették. Erwin Panofsky mutatta ki ezt a folyamatot igen szemléletesen *Studies in Iconology* című könyvének bevezetőjében, amelyben leírta azt a hasadást, melynek eredményeképpen nem klasszikus jelentéssel felruházott klasszikus motívumok, illetve nem klasszikus kompozíciókkal megjelenített klasszikus témák jöttek létre.¹³⁹ A jelenség további részletes elemzését találjuk Jean Seznec *La Survivance des dieux antiques* című monográfiájában,¹⁴⁰ ahol pontosan tipologizálta a pogány-antik témák krisztianizálásának folyamatát, amelyet négy hagyományvonalba osztott be. Ezek a történeti, a fizikai, a morális és az enciklopédikus tradíciók, melyek révén a klasszikus mitológiai figurák átalakultak és integrálódtak a középkori világképbe, nemcsak annak gondolkodásába, hanem a képi, ikonográfiai hagyományba is. Ennek eredményeként találjuk a 'Juno–Memoria', vagy a 'Venus–Luxuria' ábrázolásokat, nemkülönben az egész középkori történelem-felfogást meghatározó, kereket hajtó Fortuna képeit (a 19. ÁBRA Fortuna egy kései reinkarnációját mutatja a 19. századi Magyarországról, ahol a ponyvanyomtatványok szinte változtatás nélkül vitték tovább a premodern ikonográfiát).¹⁴¹

A 15. századra kiteljesedő reneszánsz újraértelmezte mind a klasszikus, mind a középkori örökséget, s az elméleti megújuláshoz új anyagok is járultak, melyek új ikonográfiai orientáltságú műfajok megszületését is elősegítették. Így kerültek be például az egyiptomi hieroglifák a kultúrtörténeti köztudatba, s bár valós megfejtésük még századokat váratott magára, a különös-misztikus egyiptomi képírás inspirációt jelentett a reneszánsz nyelv-elmélet és képelmélet fejlődéséhez. Azt látszottak bizonyítani, hogy a képek használata ősbibb volt mint szavakat elemeire bontó betűírás. Az újra feltámadó neoplatonizmus ezt úgy ma-

¹³⁹ "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" (1939). Magyarul: Panofsky 1984, 284-308, különösen 294-7.

¹⁴⁰ Studies of the Warburg Institute 11 (London, 1940). Angolul: Seznec 1972.

¹⁴¹ Seznec, i.m., 95, 107, skk. Fortunáról ld. Gottfried Kirchner tanulmányát, melynek jegyzeteiben további gazdag szakirodalom található: „Profane Deutung des Fortunathemas.” In *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock* (Stuttgart: Metzler, 1970); magyarul: „A Fortuna-téma profán értelmezése.” In Pál 1997, 267-97. 1995. A magyarországi Fortuna-képekről sajnos nincs feltáró szakmunka. Az általam hivatkozott 19. századi Fortuna-könyv kora újkori előképét (Fortuna [sorsvetőkönyv], Kolozsvár, 1599-1610, RMK I:361b) említi Kristóf Ildikó, „Istenes könyvek – ördögös könyvek.” Az olvasási kultúra nyomai kora újkori falvainkban és mezővárosainkban a boszorkányperek alapján,” in *Népi kultúra – népi társadalom* (Budapest: Akadémiai, 1995, Az MTA Néprajzi Kutatóintézetének évkönyve 18), 88-90. Ld. még Borsa Gedeon, „A 'Fortuna' sorsvetőkönyv eredete és utóélete,” *MKSZ* 1966: 75-7.

gyarázta, hogy az ideák képiek, s ezeket csak a tökéletlen emberi logika fordítja át beszédé.¹⁴²

A kikristályosodó moralizáló-allegorizáló hagyományból, a bestiáriumok és más illusztrált könyvek hagyományából, a hieroglifák köré épült nyelv- és képelméletből, valamint a platonizmus és arisztotelizmus reneszánszkori vetélkedéséből született meg a reneszánsz szimbolizmus fontos irodalmi műfaja, az embléma. Az első emblémakönyvet Andrea Alciati jelentette meg *Emblematum libellus* címmel (1531). Egy korabeli szerző, Henri Estienne szerint az embléma a szimbólummal, az enigmával, a parabolával és a fabulával mutat rokonságot, s mindenekelőtt „művészi és erkölcsi szimbólum.”

*Azáltal nevel és tanít bennünket, hogy az ábrázolást az érzékelésnek, a tanulságot pedig az értelmünknek közvetíti. Bármilyen egyszerű is egy kép, sokszor misztikus értelemmel rendelkezik; ám ha a kép homályosnak tűnik, akkor a szavak magyarázzák meg azokat, minekutána analógia és összefüggés fedezhető fel közöttük...*¹⁴³

Az emlémat, emblematikusságot azonban nemcsak konkrét műfaji értelemben használják, szokás az egész reneszánsz látásmód emblematikus szemléletéről beszélni,*első-sorban a reneszánsz Shakespeare által tökélyre vitt színházi hagyományával kapcsolatban. Minderre majd egy későbbi fejezetben térek vissza.

Ikonográfia és hermeneutika

Bár elméletileg elfogadható Białostocki korábban idézett felfogása, miszerint az ikonográfiával kapcsolatban meg kell különböztetni leíró és értelmező módszert, azt is látnunk kell, hogy a kettő tulajdonképpen szétválaszthatatlan. Ha az első csoportba azokat a véleményeket soroljuk, melyek egy kornak a képekről vallott felfogását, tehát egyfajta szemiotikai álláspontot tükröznek, akkor ugyanezek a vélemények a második csoportban is megjelennek, hiszen a képekről vallott felfogás bizonyosan meghatározza a képek értelmezésének elméletét és módszerét, tehát egy hermeneutikai álláspontot is. Az értelmezési igény íratta már a középkori skolasztikusokkal a kommentárokat Pszeudo-Dionüsziosz égi hierarchiákról szóló traktátusához. A reneszánszban, vagyis a szimbólumrendszerek igen bonyolulttá válásának idején aztán megjelent a szisztematikus rendszerezés igénye, ennek

¹⁴² Az i.sz. 3. századi görög filozófus, Horapolló *Hieroglyphicáját* 1419-ben fedezték fel, majd ennek latin fordítása 1515-ben jelent meg. A hieroglifák 16. századi nagy divatját jelzik Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) és Piero Valeriano *Hieroglyphica* (1556) c. munkái, illetve John Dee *Monas hieroglyphica* c. misztikus traktátusa. A reneszánsz érdeklődését a hieroglifák iránt Wittkower elemezte (1977, 113-28), valamint a Horapolló hatásával foglalkozó klasszikus munkák: Giehlow (1915) és Volkmann (1962). Az irodalmi emblematika és a hieroglifák kapcsolatát tárgyalja Daly (1998, 17-27) és Russel (1988, 227-43). Ld. még Lieselotte Dieckmann munkáit (1957, 1970) és Fabiny 1984a.

¹⁴³ Idézi Fabiny, „Rossz ízlés vagy művészi érték?” (1998a, 24). Az embléma-szakirodalom feldolgozását alább, az „Embléma és emblematikusság” című fejezetben végzem el.

jegyében jelentette meg Cesare Ripa híres *Iconologia*-ját, mely nemcsak a kortársak szimbólumszótára lett, de a későbbi művészettörténészek nélkülözhetelen segédeszköze is. Jelenlétét Białostocki a következőképpen foglalja össze:

szükségessé vált egy olyan kézikönyv is, mely segítséget nyújtott a szimbolizált, elvont, morális, filozófikus, tudományos és egyéb ideák megértéséhez. Enélkül a művészet nem tudott bonyolult gondolatokat kifejezni. Ezt a feladatot oldotta meg 1593-ban a perugiai Cesare Ripa, elmagyarázva a testetlen fogalmak ábrázolásának szabályait. 1603-ban illusztrációkkal újra kiadták, s az egyik legnépszerűbb és legnagyobb hatású művészeti könyv lett. A perszónifikációk ezen ábécéje segítette a művészettörténészeket – legelőször Emile Mâle-t (1932) – a képek és szobrok allegorikus jelentéseinek megértésében.¹⁴⁴

Az *Iconologia*-val tehát Ripa egy olyan kézikönyvet kínált a reneszánsz szimbolizmus olvasásához, amely – legalábbis szándéka szerint – eligazított az értelmező közösség által allegóriaként, emblémaként, vagy szimbólumként használt jel-elemek dekódolásában. Mint ilyen, a mű rendkívüli népszerűségnek örvendett, különösen a 17. században, amely időszakban tetőzött az a fajta emblematikus kifejezésmód. Ripa műve először 1593-ban jelent meg, majd ezt követte az 1603-as első illusztrált kiadás. A 18. század végéig közel negyven kiadásban terjedt el Európában és az olaszon kívül hét másik nyelven is megjelentették. Amint Sajó Tamás írja, „közvetlenül vagy közvetve szobrok, freskók, és táblaképek ezreit ihlette Mexikótól Lengyelorszáig, Németalföldtől Szentpétervárig.”¹⁴⁵

Ripa munkája semmiképpen sem műalkotás, hanem inkább a műveken kívüli segédkönyv, kalauz, amelyet az értelmezésben külső segítségként hasznosíthatunk. Maga is hangsúlyozza, hogy a képek alkotásának csakis konvencionális szabályai vannak, melyeket az átadott tapasztalat által a hagyomány befolyásol(hat):

Az olyan képek készítésének, amelyek valami mást jelentenek, mint amit a szemünkkel látunk, nincsen sem biztosabb, sem általánosabb szabálya, mint hogy utánozzuk ama emlékeket, amelyeket könyvekben, érméken és faragott köveken találunk. . . (Ripa 1997, 11).

Ripa ezzel a véleményével a műalkotások jelentésének és mibenlétének első fejezetünkben tárgyalt problémáját a pragmatika területére utalja, és a befogadásesztétikát nem immanens, hanem a művet és kontextusát kölcsönhatásában tekintő kognitív folyamatnak tekinti:

A szónokok képeinek módjára alkották meg a régiek az istenségek képmásait, amelyek csupán fátyol vagy ruházat gyanánt rejtik a filozófia ama részeit, amelyek a ter-

¹⁴⁴ „Ikónográfia,” in Pál 1997, 237. Ripa kézikönyvének használatát segítik az újabban megjelent modern indexek: Yassu Okayama, *The Ripa Index* (Beukenlaan, Netherlands: Davaco Press, 1992); Mason Tung, *Two Concordances to Ripa's Iconologia* (New York: AMS, 1993, AMS Studies in the Emblem 11). Az *Iconologia* immár magyar fordításban is rendelkezésre áll: Ripa 1997.

¹⁴⁵ Ripa 1997, Bevezető.

mészet dolgainak keletkezésével és pusztulásával, az eget állásával, a csillagok befolyásával, a föld szilárdságával és más hasonló dolgokkal foglalkoznak (i.h.).

Ez lenne tehát a képek ‘feltalálásának’ egyik forrása: a régiek reánk hagyták írásaikban, hogy „a Saturnus képen egykor az időt értették; [. .] s a mindent felülmúló szépségű Venus képen a *prima materiát*, amely vágyakozik az őt beteljesítő forma után” (Ripa 1997, 12).

A képek másik fajtája az emberben fellelhető dolgokat tartalmazza: „így a fogalmak, avagy *concettók* vagy a *concettókból* a gyakori egyedi cselekvések révén születő tulajdonságok, avagy *habitusok*” (i.h.). *Concettón* Ripa mindazt érti, aminek szavakkal jelentést adhatunk, s ezeken belül két nagy osztályt különít el: azokat, amelyek állítanak vagy tagadnak valamit, illetve azokat, melyek sem nem tagadnak, sem nem állítanak.

Az első csoport *concettóit* az *impresa* [=jelvény]-készítők, valamint az emblémák megalkotói alkalmazzák, amikor egyetlen *concettót* (*impresa*), vagy *concettók* terjedelmesebb együttesét használják egy szimbolikus jelentés reprezentálására. Ripa érdeklődése viszont a második csoportra koncentrál:

Jelen fejtegetéseinkben azonban azokkal a másfajta képekkel foglalkozunk, amelyeknek művészete a második csoport concettóin alapul. Ezek erős hasonlóságot mutatnak a definíciókkal, s csupán az erényekre és a bűnökre vonatkoznak, valamint mindazokra a dolgokra, amelyek vagy az előbbiekkal, vagy az utóbbiakkal kapcsolatban állnak. Mindezek sem nem állítanak, sem nem tagadnak valamit, hanem pusztán tulajdonságokat, vagy fogyatékságokat jelölnek. . . (i.h.).

Ripa e vizuális *concettóiban* a fő motívum mindig emberi alak, aki formája, látható tulajdonságai és rekvizitumai révén a szimbolizált dolog tulajdonságait és minőségét fejezi ki. A cél az, hogy „a részek olyan egybehangzó harmóniát alkossanak, amelynek felfejtése során elégedettséggel tölthet el a dolgok összhangjának felismerése” (Ripa 1997, 13). Illusztráljuk mindezt két híres ikon, az ‘okosság’ és a ‘tragédia’ képének bemutatásával.

Az ‘Okosság’ (*Prudenza*) Janushoz hasonló kettős arcú nőalak, amint egy tükörben szemléli magát (Ripa 1997, 494–7; 20. ÁBRA). Két arca azt jelenti, hogy „az okosság, amely minden dolog igaz és biztos ismeretében áll, s amely meghatározza, mit kell tennünk, az elmúlt és az eljövendő dolgok együttes mérlegeléséből származik” (*op. cit.*, 494). Az, hogy *Prudenza* tükörben szemléli magát, önismeretét tanúsítja. Kígyót azért tart a kezében, mert ez a hüllő ellenáll az ütéseknek és teste gyűrűivel védi fejét, akárcsak az okosság, ahogy megpróbálja kivédeni a forgandó szerencse csapásait. A Szentírás is mondja: „Legyetek okosak, mint a kígyók” (Mt 10, 16). Az okosság figurájának aranyos sisakja is van, amit eperfalevélből készült koszorú ékesít. Ennek magyarázata Alciati egyik emblémájában rejlik, ami így szól:

*A bölcs eperfa nem zöldell levéllel
amíg a tél nincs végképp eltemetve:
ügyét a bölcs ember sem elszietve,*



A nőalak mögött kérődző szarvas ugyanazt sugallja, mint a lándzsa és a kígyó: „amilyen sebesen repítik ugyanis hosszú és rátermett lábai futás közben, éppannyira késlelteti szarvának nagy súlya s annak veszélye, hogy fennakad vele a lombok között és a bozótban. Tárgyunkhoz illő az állat kérődzése is, ami a döntést és a helyes gondolatokat szokta megelőzni” (*op. cit.*, 497).

A ‘Tragédiát’ ugyanakkor feketébe öltözött nő személyesíti meg, lábán cipellő, jobb-jában meztelen, véres tört tart (Ripa 1997, 576-7; 21. ÁBRA). A fekete ruha jól illik a tragédia melankolikus hangvételéhez, „ebben ugyanis semmi másról nincs szó, mint a fejedelmeket érő csapásokról, romlásukról s kegyetlen és erőszakos halálukról: ezekre utal a véres tört” (*op. cit.*, 576). Továbbá – igazítja ki Ripa szellemesen Arisztotelészt:

A véres tört azt mutatja, hogy a tragédia tárgya nem egyszerűen a halál, hanem az igazságtalan fejedelmek erőszakos halála. És noha Aristotelész az Ars poeticában azt mondja, hogy halál és vérontás nélkül is lehet tragédia, azért jobb ebben a kérdésben a tragédiaköltők régől bevett szokását követni, semmint egy filozófus előírásait, bármilyen tudós legyen is egyébként az illető (i.h.).

Bármily tudós módszerekkel is igyekezett Ripa megalkotni interpretációs segédeszközét, a műalkotások szisztematikus leírása és értelmezése csak a pozitivista historizmus 19. századi megjelenésével, vagyis a humán szaktudományok kifejlődésével kezdődött meg. S ezen a ponton érkezünk vissza Warburg ikonográfiájához, amely a maga részéről a következő hermeneutikai princípiumon alapult.

A hagyomány kettős természetéből – abból, hogy az egyéneken, a szubjektumokon felül áll, objektív keretet biztosít, ám ennek ellenére mégiscsak a szubjektumokban létezik – következik, hogy a hagyomány szentesítette képek értelmezésének van egy erősen ontológiai irányultságú útja, amit scientistának, vagy historistának nevezhetnénk. Ez az orientáció azt vallja, hogy a szubjektum által létrehozott képek mintegy kulcsot jelentenek érzékelésünkhöz, s ezen keresztül, mint valami ablakon át, kitekinthetünk az objektív valóságba. Kellő kutatással és megfelelő módszertannal a hagyomány oly mértékben érthetővé tehető, hogy általa felfedhető a képek tiszta és egyértelmű jelentése. A múlt század óta szinte napjainkig ezen az elven alapultak a műértelmezések, s ennek jegyében folytak nagyszabású kutatások a régi korok gondolkodásmódjának és látásmódjának rekonstru-

¹⁴⁶ Alciati, *Emblemata* 210 (a latin szöveg: Alciati 1985, 1:[Emblem 210]; francia, spanyol, német változatok: Alciati 1985, 2:[Emblem 210]). A fenti idézet: Ripa 1997, 496.

álására abban a reményben, hogy a hagyományt felderítve mintegy visszahelyezhetjük magunkat a mű születésének kontextusába és azonosulhatunk a művész intenciójával.¹⁴⁷

Bármennyire is tiszteljük Warburgot, látnunk kell: pályája elején kétségkívül a ma már tarthatatlannak tudott historista álláspontot képviselte. Később viszont olyan posztstrukturalista intuíciókhoz jutott el, amelyeket egy későbbi fejezetben tárgyalok. Historista megközelítése is rendkívül fontos eredményeket hozott azonban a korábbi, csak stíluskritikán alapuló formalista művészettörténetben. Ennek legjobb bizonyítéka a ferrarai Palazzo Schifanoia freskóinak megfejtése.

Warburg ikonográfiája

Mint már korábban említettem, Warburgot a klasszikus kultúra harmóniája és racionalizmusa mögül elő-előtörő antiklasszikus és démonikus tendenciák foglalkoztatták. Ennek jobb megértése céljából az 1900-as évektől egyre intenzívebben tanulmányozta az asztrológiát és a reneszánsz okkult filozófiát, mert úgy sejtette, hogy ezeknek a kevésbé ismert és a 19. századra megvetett nézeteknek nagy szerepe lehetett bizonyos reneszánsz képzőművészeti alkotások létrejöttében. Így jutott el – az ikonográfia módszertanát alkalmazva – a Palazzo Schifanoia freskóinak megfejtéséhez, amiről az 1912-es római művészettörténész világkongresszuson tartott nagysikerű előadást, nemzetközileg is bevezetve ezzel az általa propagált interdiszciplináris kutatási elveket.¹⁴⁸

Ez a módszertan azt jelentette, hogy az ikonográfiailag jelentéstelített műveket a művészen kívüli, irodalmi és történeti kontextuális források segítségével kell értelmezni. A fenti konkrét esetben ez a következő kutatási elemekből és felismerésekből állt.

Warburg először is levéltári feltárás során felfedezte azt az irodalmi programot, amelyet a palotát dekoráltató d'Este hercegi család asztrológusa, a humanista és hercegi könyvtáros Pellegrino Prisciani írt patrónusának a tervezett freskók tematikáját megtervezve. Ezt kapta meg a festő, Francesco del Cossa az 1480-as években, hogy kivitelezze azt. E dokumentum nélkül gyakorlatilag lehetetlen volna a képek értelmét pontosan kibogozni. A program ismeretében Warburg immár könnyedén tudta azonosítani azt az asztrológiai okkultizmuson alapuló filozófiai rendszert, amelyre a freskók allegorikus-emblematikus megszeme-

¹⁴⁷ Mint már utaltam rá, a művészi intenció rekonstruálásának elméleti programját E. D. Hirsch igyekezett modernizálni, nézeteivel alapos vitát kavartva az utóbbi évtizedek művészettelméletében. Műveiből válogatás magyarul Fabiny (ed), *A hermeneutika elmélete* (1998a, 249-343).

¹⁴⁸ "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara", in *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912). L'Italia e l'arte straniera*. Roma, 1922. Újraközölve Warburg 1932, 2: 459-83; 1980, 173-99; angolul: 1999, olaszul: 1966; magyarul: 1995, 193-214. Warburg e tanulmányának keletkezéséről és jelentőségéről ld. William S. Heckscher, „The Genesis of Iconology” (in Heckscher 1985, 253-79).

lyesítései, vagyis a Zodiákus dékánjai épültek. (A 22. ÁBRA az egyik legszebb ferrarai 'dékánt', a Kos márciusi csillagistenségét mutatja.¹⁴⁹)

Warburg tanulmánya elegáns és nagyívű kultúrtörténeti szemlévé fejlődött, amelyben végigvezette e mágikus-allegorikus képzetek és képek sorsát a késő hellenizmus hermetikus filozófiájától a középkori ibériai szellemi bűvópatakokon át az észak-európai elágazásokig, míg e hagyomány a reneszánsz humanisták átdolgozásai során visszatalált Itáliába. A téma és forrás-azonosítás konklúziója így hangzott: „Tehát nem lehet többé kérdéses, hogy mely irodalmi források jönnek számításba a teljes képciklus gondolati alaprajzaként. Lent, a félhomályos köztes birodalomban internacionális középkori öltözetbe bújtatott hellenisztikus csillagdémonok honolnak; fent a latin költő segít a pogány isteneknek a görög Olümposz ősi, emelkedettebb atmoszféráját visszanyerni.”¹⁵⁰

A tanulmány végén Warburg a következő megjegyzéssel tett hitet az ikonográfiai módszer mellett:

Ezzel az itt megkockáztatott kísérlettel védőbeszédet bátorkodtam volna előadni Önök előtt művészettudományunk metodikai határainak tárgyi és térbeli kitágítása érdekében. [. . .] Remélem, hogy [e]z a módszer bebizonyította, hogy az az ikonológiai analízis, amely nem hagyja magát holmi határori elfogultság által visszariasztani sem attól, hogy az antikvitást, a középkort és az újkort összefüggő korszakoknak tekintse, sem attól, hogy a legszabadabb és a legalkalmazottabb művészet alkotásait a kifejezés szempontjából egyenrangú dokumentumokként faggassák, tehát, hogy ez a módszer a nagy, általános fejlődési folyamatokat összefüggésükben világítja meg (1995, 208).

E tanulmány nemcsak az ikonográfiai módszer példaértékű bemutatása miatt érdemes figyelmünkre, hanem azért is, mert egyik (filológiai) részlete könyvem központi témájának, szavak és képek kapcsolatának reneszánsz értelmezésére is fényt vet. Warburg a függékben közli Pellegrino Prisciani 1487-ben kelt levelét Leonora ferrarai hercegnéhez. Ebben a humanista az emblémák és talizmánok mágikus hatásáról értekezik, s kifejti, hogy egyrészt vannak mágikus erejű, ezüstbe, vagy más fémbe vésett asztrológiai csillagállások, ám ugyan-

¹⁴⁹ A *Palazzo Schifanoia* freskóiról újabb szakirodalom, további irodalmi eligazítással: Bertozzi, *La tirannia degli astri* (1999) és a *Schifanoia la casa del tempo*. . . (1996) c. kiállítás-katalógus/tanulmánykötet írásai: A. Smolar-Maynard, „Relations politiques et artistiques entre la cour de Bourgogne à Bruxelles et la cour d'Este à Ferrare,” 11-18; A. M. Visser Travagli, „Les artistes à Schifanoia,” 18-24; M. Bertozzi, „Scifanoia, avec un appendice sur Aby Warburg: le 'style' du paganisme antique,” 24-35; M. Bonora, „Le Zodiaque du Prince,” 35-61; valamint Bertozzi ed. 2002 több tanulmánya, pl.: Marco Bertozzi, „Il funambolo e la sua corda: Aby Warburg e il primo 'decano' dell'ariete,” 20-36; Wolfgang Hübner, „Decani e paranatellonta del segno zodiacale dei pesci,” 63-86; Josephe-Henriette Abry, „Ancora sui decani?” 203-21.

¹⁵⁰ Warburg, „Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia”, 1995, 201.

ez a hatás elérhető szavakkal is, afféle szó-emblémák segítségével. A jó Pellegrino levelében nem mást, mint egy mágikus-ikonográfiai imát küld úrnőjének:

“Mindenható és Örök Isten, aki a semmiből minden láthatót és láthatatlant teremtettél, és magukat az eget ily csodálatos rendben elhelyezted, bolygó és álló csillagokkal ilyen csodálatosan feldíszítetted: fölébe pedig sugarakat, a fényt, a mozgást, hatalmat és olyan erőt osztván nekik, amilyen neked tetszett, és amelyeket külön-külön értelemmel és szent angyalaiddal lelkesítettél meg, aki bennünket embereket a saját kép-másodra megteremtettél, [. . .] Hozzád fordulok könyörögve, alázatosan, hogy kegyességeddel méltass arra, hogy meghallgatsz, s miként ama útmutató és vezérlő csillag segítségével Gáspár, Menyhért és Boldizsár a Te Fiad vágyott jászolához érkeztek, így most Jupiter csillaga, amely kiemelkedik a Sárkányfővel az ég csúcsán, és miközben a Hold őfelé tart, a Te segítőiddel az ő énnékem segítő szent angyalaival. . .” És akkor Felséged nyilatkoztassa ki mi az a kegyelem, amit a három személyben egy Istentől kíván; és maradjon így, ismételve az Imát, míg az óra éjjel egyet üt (Warburg 1995, 211-2).

Nagyszerű dokumentuma ez a képek funkcionalitásának és pragmatikájának egyaránt.

Warburg másik főműve, a *Pogány-antik jóslás Luther korából* a német reneszánsz vizuális kultúrájával és annak kultúrtörténeti kontextusaival foglalkozott (1918, 1926).¹⁵¹ Itt ismétcsak egy korszak kulturális és művészeti polarizációját kívánta megragadni és dokumentálni azt, ahogyan a továbbélő asztrológia és démonológia összezsapott a reformáció racionalizmusával. Zsidó kortársaival ellentétben, akik Lutherben csak a makacs antiszemitát látták, Warburg csodálta a német reformátort, és azt gondolta, hogy a szabad akarat doktrínájával hozzájárult Európa felszabadításához a primitív mágia és az asztrológiai gondolkodás béklyói alól.¹⁵²

Mint már annyiszor, ezek a tudományos megfigyelések is szoros összefüggésben álltak a kutató személyes életsorsával, aki el is ismerte, hogy Luther gondolatai szabadították fel őt magát is a szellemi rabszolgaságot jelentő zsidó orthodoxia alól.¹⁵³ Pontosan a személyes élettapasztalat és a tudományos gondolatok feszültségteli összekapcsolódása az, amiért ma is olyan modernnek, sőt, posztmodernnek érezzük e német művészettörténészt.

Bár a római konferencia után Warburg már komoly nemzetközi tekintéllyel rendelkezett, az első világháború visszavetette munkájában, és olyan depresszióba, illetve szellemi zűrzavarba taszította, amely 1918-ra végzetes összeomláshoz vezetett. Több évre egy magán elmeógyógyintézetbe, a kreuzlingeni Bellevue-szanatóriumba került, s erre vonatkozó

¹⁵¹ Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung...* (előadássorozat 1918-ban, első megjelenése 1926). Kiadva: 1932, 2: 487-559; 1980, 199-305; angolul: 1999; magyarul: 1986.

¹⁵² Gombrich 1986, 207; Chernow 1993, 195.

¹⁵³ Chernow (1993, 755n9) idézi Warburg ezt megvalló, Anna Warburghoz írott levelét (1917. november 18).

levelezéséből, illetve a családi dokumentumokból (például feleségének és gyerekeinek látogatásairól szóló visszaemlékezéseiből) tudjuk, a pokol sokféle kínját megtapasztalta ott. Mindeközben távollétében valóra váltak nagy álmai, a Könyvtár fejlesztése és a Hamburgi Egyetem megalapítása, s miközben a Könyvtár az egyetem kutatóbázisává vált, Warburgot az új intézmény tiszteletbeli professzorává választották.

A könyvtár fejlesztését ebben az időben Warburg asszisztense, a szintén kiváló művészettörténésszé felnövő Fritz Saxl vezette. 1911 óta dolgozott együtt az alapítóval, s hamarosan ő lett a főkönyvtáros, valamint a *Warburg Kulturwissenschaftliche Bibliothek* kiadványsorozatainak szerkesztője is.¹⁵⁴

Warburg végül hihetetlen önfegyelemmel és akaraterővel legyőzte a betegséget. Gyógyulásának bróbája egy diaképekkel illusztrált előadás volt, amelyet a szanatórium orvosainak és ápolójainak tartott a hopi indiánok kígyóritusáról 1923-ban. E témával még 1896-os amerikai útján ismerkedett meg, sőt, személyes élményeket is szerzett a Hopi rezervátumon és az illusztrációk jelentős része saját fényképei közül került ki. Nem véletlen, hogy a kígyóritus témája pont ebben az időben merült fel gondolkodásában, és az is figyelemreméltó, hogy e téma feldolgozása új fordulatot jelez Warburgnak a művészetről és a kultúráról alkotott nézeteiben.¹⁵⁵

A Warburg-könyvtár 1926-ban új épületbe költözött. Ez elrendezésében és fizikai megvalósulásában is az alapító már ismertetett eszméinek megtestesülése volt. Központi olvasótermét ellipszis alakúra formálták, mely ötlet Warburg egyik előadásának Keplerrel kapcsolatos gondolatmenetéből származott. Úgy tűnik, Warburg teljesen maga mögött hagyta mentális zavarait. Magát büszkén csak „Warburg redux”-ként emlegette. Általános köztiszteletnek örvendett, jó ismerősei közé tartozott Thomas Mann és Albert Einstein is. Az 1926–27-es tanévben a hamburgi egyetemen nyilvános előadássorozatot hirdetett Jacob Burckhardtról, s 1927 decemberében nyilvánosságra hozta új kutatási projektjét: a *Mnemosyné* munkacímet viselő monumentális képatlasz tervét. Ebben a komplex albumban, vizuális reprezentációk egymás mellé helyezésével és összehasonlításával – akárcsak könyvtárának intellektuális elrendezésével – az emberi kultúra kettős természetét kívánta demonstrálni, illetve az antik gondolkodás és művészet felbukkanását és polarizált használatát a *mnémében*, vagyis a kulturális emlékezetben. Mint sok más tervét, ezt a művét

¹⁵⁴ *Vorträge der Bibliothek Warburg* és *Studien der Bibliothek Warburg*. Mint már utaltam rá, Cassirer és Panofsky nem egy fontos műve, de Warburg *Weissagungja* is az utóbbi sorozatban jelent meg.

¹⁵⁵ A kígyóritus-előadás kiadásának kalandos története van, ugyanis Warburg elégedetlen lévén vele, letiltotta publikálását. Először angol fordításban jelent meg a londoni Warburg-intézet kiadásában, ezt csak jóval később követte a teljes német szövegű kritikai kiadás (1988), illetve az ugyancsak bőven kommentált új angol változat (1995a, 1998). Az 1995-ös magyar kiadás a német változaton alapul; 1998-ban egy olasz annotált kiadás is napvilágot látott és az anyag természetesen bekerült Warburg összegyűjtött műveinek angol nyelvű, 1999-es kiadásába is.

sem tudta befejezni. Negyven fennmaradt nagyméretű albumlap emlékeztet Warburg elképesztő képzelőerejére, asszociatív hajlamára, s tárgyi tudásának innovatív felhasználására.¹⁵⁶

1928–29-ben ismét utazni kezdett, szinte egy egész évet töltött Olaszországban, ahol a 'képesatlaszhoz' gyűjtött anyagot. 1929-ben csak azért tért haza Hamburgba, hogy részt vegyen a Könyvtár igazgatótanácsi ülésén, ahol ő olvasta fel a jelentést az intézmény állapotról és fejlődéséről. Ez év októberében halt meg, váratlanul, szívrohamban. A következő, fiatalabb generációhoz tartozó angol művészettörténész, Kenneth Clark így nyugtázta jelentőségét: „Minden kétséget kizáróan Warburg volt korunk legeredetibb művészettörténeti gondolkodója, aki teljesen megváltoztatta a művészettörténeti kutatások természetét.”¹⁵⁷

Warburg munkássága és öröksége az angolszász tudományosságba a mester halála után épült be, az európai történelem tragikus fordulatának következtében, ám a világ humántudományának kétségtelenül hosszútávú előnyére válva.

Mivel a kialakuló Warburg-iskola vezető tudósai többnyire zsidók voltak (Cassirer, Panofsky, Wind), s az intézet mögött a Warburg-bankház anyagi támogatása állt, az egész szellemi kör a hitleri fasizmus mélységes ellenszenvét váltotta ki. 1933 után a Warburgok gyorsan viasszorultak Hamburg pénzügyi és gazdasági kormányzásából, s a kialakuló szellemi karanténban a könyvtárat is be kellett zárni. A pénzügyi mágnásokra valló határozott reagálással tárgyalások kezdődtek a Warburg-könyvtár Németországból való elmenekítéséről. Több variáció után London mellett döntöttek, ahová 1933 decemberében, napokkal azelőtt, hogy Goebbels propagandaminisztériuma lefoglaltatta volna a teljes anyagot, 33 530 dobozba csomagolva útnak indították a 60 000 kötetet, a képgyűjteményt, az egyéb vizuális anyagokat, de még az olvasóterem bútorait is. Az első nyolc évben a londoni 'Warburg Institute' mint ideiglenesen működő független intézmény funkcionált, ám 1944-ben befogadta a Londoni Egyetem szakkutató intézeteinek sorába. Összeolvadva egy már létező művészettörténeti központtal és képtárral, így jött létre a mára világhíres Warburg and Courtauld Institute. A hamburgi Warburg Intézethez kapcsolódó tudósok részben Londonban telepedtek le (a könyvtárat áttelepítő Fritz Saxlhoz és Gertrud Binghez hamarosan csatlakozott a későbbi igazgató, a Bécsből elszármazott művészettörténész-fejedelem, Ernst H. Gombrich), részben pedig – mint Cassirer és Panofsky – az Egyesült Államokba emigráltak. Cassirer jelentősen hozzájárult az amerikai fenomenológiai filozófia és a szemitika fejlődéséhez, Panofsky nélkül pedig elképzelhetetlen az amerikai művészettörténet

¹⁵⁶ A *Mnemosyné*-projektről ld. Bauerle, *Gespensstergeschichte für Ganz-Erwachsene* (1988); Gombrich 1986, 283-307; Saxl, „Warburgs Mnemosyne-Atlas (1930)” in Warburg 1980, 313-7; Charlotte Schoell-Glass, „La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del *Bilderatlas*,” in Bertozzi ed. 2002, 36-50; Salvatore Settis, „Pathos und Ethos. Morphologie und Funktion” (Berlin: Akademie Verlag, 1977, *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 1), 31-73.

¹⁵⁷ Idézi Chernow 1993, 285.

századközepi megújulása. Személyes működésével nagyban meghatározta a *Princeton Institute of Advanced Study* legendás agytrösztjének és tudományos műhelyének felvirágzását is, amelynek első 'fellow'-jai között találjuk Albert Einsteint is.

Mielőtt visszatérnék Warburg posztstrukturalista intuícióihoz illetve ezek folyománya-ként az 1990-es években kibontakozott reneszánszához és kultuszához, az ikonográfia és ikonológia történetének következő állomása Panofsky és Gombrich nézeteinek tárgyalása kell hogy legyen.

IKONOGRÁFIA ÉS IKONOLÓGIA II.

Panofsky és Gombrich rendszerei

Az előző fejezetet Aby Warburg historista orientációjú ikonográfiájának bemutatásával zártam. A továbblépés erről az elméleti alapról nem következhetett be addig, amíg nem tisztázódott jobban a műalkotások szerkezete és létmódja. Az előbbi kérdés feltárását a strukturalizmus végezte el, az utóbbit a fenomenológiai indíttatású kultúrfilozófia és művészettörténet. A következő lépés pedig a használat elveinek és gyakorlatának feltárása volt, ehhez segített hozzá a hermeneutikai értelmezéstudomány. A Warburg-iskola tudósainak, Cassirernek, Panofskynak és Gombrichnak igen nagy érdeme, hogy egyesíteni tudták az ontológiai, strukturalista és hermeneutikai szempontokat, s bár elsődleges céljuknak a képekben rejtőző objektív igazság, vagy jelentés feltárását tartották, felismerték a szerkezeti elemzés, valamint az értelmezéstudományi aspektus fontosságát is.

Erwin Panofsky ikonológiája

Panofsky (1892-1968) a művészettörténetírás egyik legnagyobb formátumú alakja Hannoverben született és választott hazájában, az Egyesült Államok nagyhírű egyetemi városában, Princetonban halt meg. Művei, egyedi értékük mellett, mutatják azt a folyamatot is, melynek során a művészettörténet önálló diszciplinává válása paradigmátikus szerepet játszott a modern művészetelmélet kialakulásában.¹⁵⁸ Elképesztő teljesítményét nemcsak szellemi képességeinek, de egyéb, fizikai-intellektuális készségeinek is köszönhetette. Az idősebb művészettörténész-barát, Walter Friedländer egyszer tréfásan megjegyezte: Panofsky bölcsőjénél három tündér bábáskodott. A jólét és az intelligencia mellett a harmadiknak azt köszönhetette, hogy ha találomra felütött egy könyvet, az minden bizonnyal a számára éppen szükséges információnál nyílt ki.¹⁵⁹ Az ilyesfajta szerencsés körülményeken túl félelmetes memóriával is rendelkezett: már berlini gimnáziumi éveiben kitűnt azzal, hogy fejből tudta Shakespeare összes szonettjét, valamint Bach *Wohltemperiertes Klavier*jének prelúdium- és fúgatémáit.

¹⁵⁸ Panofsky biográfiája tekintetében elsősorban William Heckscher ("Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae", in Heckscher 1985, 339-59) és Jan Białostocki ("Erwin Panofsky, a gondolkodó, a történész, az ember" in Białostocki 1982, 126-60) cikkeire támaszkodom.

¹⁵⁹ Heckscher 1985, 341.

Freiburgban doktorált 1914-ben, Dürer művészetelméletéből, s e munkájában már felbukkant egyik fő témája, a Cassirer és Warburg ihlette reneszánsz perspektíva-elmélet, amelynek jegyében e művészeti technikát mint 'szimbolikus formát' értelmezte.¹⁶⁰ 1921-ben meghívták docensnek az újonnan alapított Hamburgi Egyetemre, ahol hamarosan professzor lett, és a művészettörténeti tanszéken olyan munkatársakkal dolgozott együtt mint Edgar Wind és a magyar származású Charles de Tolnay. Warburg könyvtárában pedig nemcsak az alapítóval tartotta a kapcsolatot, hanem a többi ott dolgozó ígéretes művészet- és kultúrtörténészrel – a már említett Fritz Saxl, Gertrud Binggel és Rudolf Wittkowerrel – is.

Panofsky a Weimari Köztársaság szabad légkörében alapozta meg hírnevét és szakmai tekintélyét, mely 1931-ben vendégtanári meghívást eredményezett számára a New Yorki Egyetemre. Így 1933-ban, Hitler hatalomrajutásakor, amikor német tudósok százai voltak kénytelenek az emigráció bizonytalan útját választani, Panofsky szinte már 'hazatért' Amerikába, ahol a Princeton Institute of Advanced Study azonnal professzorai közé fogadta. Haláláig itt élt és dolgozott. Németországba csak egyszer, az 1960-as években tért vissza, s akkor is tüntetően angolul tartotta meg tudományos előadást. „Transplanted European”-nek, vagyis „átültetett európainak” tartotta magát, ugyanakkor elismerésre méltó tökéletességgel elsajátította az amerikai mentalitást, és elegáns stílusú, fanyar ironiájú angol fogalmazásával a tengerentúli tudományosságban is iskolát teremtett.

'Kunstwollen' és kultúrtörténet

Első elméleti eredményei az őt megelőző nagy művészettörténész-generáció, Heinrich Wölfflin (1864-1945) és Alois Riegl (1858-1905) eredményeihez kötődtek – amelyeket kritikával elegyítve épített tovább. Hogy világosan megértsük azt az konceptuális vitaterepet, amelynek keretei között Panofsky megszólalt, szeretném felidézni Rieglnek egy nagy jelentőségű cikkét, amelyben a bécsi művészettörténész a saját pozitivizmusát helyezte el a 19. század művészettörténeti irányzatai között. Ez a pozicionálás Panofsky alább ismertetendő véleményét is elmélettörténeti kontextusba helyezi.

„Természet és műalkotás” című cikkében¹⁶¹ azt veti fel, hogy a művészettörténet alapproblémája mindig is természet és képzőművészet viszonyának megértése volt. A 19. században kialakult modern álláspont előtt ezt a viszonyt idealisztikusan értelmezték, miszerint a képzőművészet célja a természet megjavítása, eszményítő utánzás révén való túlszárnyalása lenne. Ezt, a már említett arisztoteliánus álláspontot képviselte a művészettörténet alapító atyja, Johann Winckelmann, aki a klasszikus ókor művészetében vélte ezen esz-

¹⁶⁰ Ld. még Panofsky, *Az emberi arányok stílustörténete* (1976).

¹⁶¹ „Naturwerk und Kunstwerk” (1919), ld. Riegl, *Művészettörténeti tanulmányok* (1998), 242-58.

ményt tökéletesen megvalósulni, s ezt az ideálmintát állította követendő példának kora, a 18. századi klasszicizmus, valamint az utókor elé.¹⁶²

A winckelmanni neoklasszicista művészettörténet visszatekintő és normatív volt, ezt vetették el a következő századtól kezdve a fejlődéselvű elméletek, amelyek közül Riegl a következőket tárgyalja: a század közepét Gottfried Semper mechanisztikus materialista fel fogása uralta, mely szerint a fejlődést három tényező, a nyersanyag, a technika és a használati cél határozza meg, vagyis a műalkotás nyújtotta esztétikai széppérezet nem egyéb, mint az anyaggal való sikeres megbirkózás fölött érzett kielégülés. Riegl azzal utasítja el Semper dogmatikus elméletét, hogy e fejlődési modell szerint a képzőművészet a kezdetek kezdetén állt a legmagasabb fokon, amelyet a figuralitás megjelenése később csak elcsökevényesített. A Riegl-könyv utószavában Beke László ugyan védelmébe veszi Semper funkcionalizmusát, mint az ipari formatervezés és a Bauhaus merész előfutárát,¹⁶³ Riegl kritikájából azonban nyilvánvaló, hogy Semper elveivel a művészet általános fejlődését vagy átfogó történetét magyarázni nem volt lehetséges. Riegl szerint e funkcionalizmust váltotta fel a fiziológiai alapokra épülő pszichologizmus (Wundt, Fechner és mások).¹⁶⁴ A pszichologizmus egy mechanikus és egy teleologikus mozzanatot próbált meg egyesíteni a művészet magyarázatában: az érzékszervek által közvetített mechanikus benyomást a személyiség azon vágya követi, hogy e benyomásokat ismét érzékelhetővé tegye, így egy célképzet által vezérelve próbálja meg reprodukálni őket. E logika szerint a fejlődés az egyre természetesebb ábrázolás irányába hatott: „a homályos pszichológiai benyomások mindinkább fiziológiai ismeretekké, a mítosz tudássá, az idealizmus naturalizmussá vált” (Riegl 1998, 245). Azt a tényt, hogy a művészet történetében szemet szűrőan felismerhetők antinaturalista tendenciák is, az időnkénti összeomlások és visszalépések elvével magyarázták. Riegl a pszichologista álláspontot is tapasztalati alapon cáfolja: ismereteink ellentmondanak annak a logikának, miszerint a régi művek kódos emlékképeit fokozatosan egyre természetesebb naturalizmus váltotta fel, hiszen már a stilizált egyiptomi művészetben is megfigyelhetők rendkívüli naturalizmusú részletek. Riegl ezen a ponton szellemesen jegyzi meg: „Mai önkényuralmunk a természet felett lényegében szellemi munka eredménye, s hogy érzékeinknek ez mit sem használt, azt mutatja már megannyi szemüveget viselő ember Európa ‘gondolkozó népei’ között” (*op. cit.*, 257). Még abszurdabb eredményt hozna az ‘emlék-

¹⁶² A helyzetet persze úgy is értelmezhetjük, hogy a 18. századi klasszicizmus igényelte és termelte ki a winckelmanni esztétikát, melyet ő az antik művészet tanulmányozása során dolgozott ki. Winckelmann esztétikájának részletes elemzését adja Pál József, *A neoklasszicizmus poétikája* (1988), *passim*.

¹⁶³ Beke 1998, 317. Semperről továbbá Radnóti 1990, 33skk.

¹⁶⁴ Wilhelm Wundt (1832-1920) nemcsak a fiziológiai pszichológia megteremtője volt, hanem a nyelvészetre, a korai etnográfiára és etnológiára is nagy hatást gyakorló néplélektan kidolgozója. Ld. *Elemente der Völkerpsychologie* (1913).

képen' alapuló pszichologista elv alkalmazása a zenében: itt azt kellene elvárunk, hogy a legtokéletebb zene áll legközelebb az általunk hallott természetes hangokhoz, miközben a természetes hang tökéletes de puszta imitációja aligha lehetett valaha is a zene végső célja.¹⁶⁵

Az elégtelen funkcionalista és pszichologista fejlődélmélet alternatívájaként ajánlja Riegl a 'pozitivist' elvet, amelyről így ír:

Létezik ma egy igen elterjedt filozófiai irányzat, mely minden metafizikát alapvetően elutasítva egyedül ahhoz kívánja tartani magát, ami adott: ezt nevezik pozitivistá filozófiának. Ha ezt az eszméirányzatot a művészettörténetre alkalmazzuk, akkor akként kell vélekednünk, hogy az alkotás csupán mint esztétikai készítés nyilvánul meg: az egyik oldal (a művészek) a természet dolgait egy bizonyos módon, egyes tulajdonságok egyoldalú fölerősítésével, mások háttérbe szorításával akarja ábrázolni, a másik oldal (a közönség) pedig éppen úgy és akként kívánja megörökítve látni a természet dolgait, ahogy azt a kortárs művészek teszik. Hogy voltaképp mi is határozza meg ezt a készítményt – a nyersanyag vagy a technika, a felhasználás célja vagy az emlékkép –, az számunkra legalábbis ismeretlen, de talán mindörökre megismerhetetlen: az egyetlen, ami biztosan adott, a művészetakarás (op. cit., 249).

Így vezeti be Riegl az általa alkotott kulcsfogalmat, a *Kunstwollen*,¹⁶⁶ amely szerinte az individuális és a kollektív közötti viszonyt jelenti. Riegl szerint a művész 'világnézete' elválaszthatatlan a kor világnézetétől, s ezen a helyen érdekes megjegyzést tesz az ikonográfiáról:

Napjaink művészettörténeti kutatásában a hely- és időmeghatározás mellett oly egyoldalúan és öncélúan művelt ikonográfia csak akkor válhat igazán értékes a művészettörténet számára, ha megtalálják belső kapcsolatát a műalkotás érzelmi látványával, miként a hely- és időmeghatározás is csak akkor válik igazán hasznossá, ha világosan felismerjük, hogy az illető műalkotás miért jöhetett létre csakis ezen a helyen és nem máshol (op. cit., 253).

Panofsky pontosan erre készült, vagyis az ikonográfia teljes integrálására a művészettörténeti elemző folyamatba. A maga részéről mindezt három lépcsőben valósította meg: először reagált Heinrich Wölfflin stíluskoncepciójára, ezt követően továbbfejlesztette Riegl 'Kunstwollen'-fogalmát, majd megalkotta az ikonológia komplex rendszerét. Panofsky fejlődésének stádiumait Białostocki lényeglátóan foglalta össze: „[Rendszerében] kanti szellemenben talált megoldást a stílus, a *Kunstwollen* és a művészettörténet alapfogalmainak

¹⁶⁵ Természetesen mindenre akad (ellen)példa – különösen a modern művészetben. John Cage *Nature* című alkotását a közönség egy szúnyogháló alatt hallgatja, a zenét pedig egy kaptárnyi kiengedett méh döngöcsélése szolgáltatja.

¹⁶⁶ E művészettörténeti kulcsfogalom használatára Radnóti Sándor a német terminus megtartását javasolta (ld. 1990, 40-42), míg Beke László és Adamik Lajos a Riegl-tanulmánykötetben a 'művészetakarás' magyarítás mellett törtek lándzsát (Riegl 1998, 316).

problémája, míg neokantiánus és cassireri szellemben a művészet világának viszonyára az eszme világához, és Warburg szellemében látta azt a kutatói módszert, mely mint ‘ikológia’ győzedelmeskedett” (1982, 128).

Wölfflin 1888-ban megjelent, *Renaissance und Barock* című disszertációjában Riegl problémáihoz hasonló kérdéseket tett fel.¹⁶⁷ Hol gyökerezik a stílus? Miért szűnik meg egy stílus és miért éppen az követi, amelyik aktuálisan leváltja? Wölfflin is a csupán formai, belső fejlődést tételező elmélettel számolt le elsőként, majd rátért a pszichológiai megközelítésre, amely szerinte – addig legalábbis – képtelen volt egy alapvetően helyes intuíciót, nevezetesen, hogy a stílust mint korának kifejezését fogja fel, kellőképpen bebizonyítani. Wölfflin érvelése szerint „A feleletnek egy ismert és könnyen ellenőrizhető pszichológiai tényből kell kiindulnia. Minden tárgyat testünk analógiájára ítélünk meg. [. . .] Stílus csak ott lehet, ahol él egy meghatározott fajtájú testi lét erős érzéke” (1976, 334). Így aztán van gótikus tartás, reneszánsz létezés, barokk testiség, amiket Wölfflin néhány jól megválasztott ellentétpár segítségével jellemezett. A barokkot a reneszánszsal összevetve például a következő elhíresült paradigmarendszert alkalmazta:

RENEZÁNSZ

lineáris
síkyszerű
zárt
világos
mellérendelt

BAROKK

képi
mélyégbeli
nyitott
sötét
alárendelt

Wölfflinnek kétségtelenül nagy érdeme, hogy az egyéntől gyakorlatilag független, a világgéppel összefüggésben álló általános törvényszerűségként értelmezte a stílust, s hogy ezt megkísérelte a látás és a képzőművészet sajátos kategóriáival leírni.¹⁶⁸ Az általánosításban azonban odáig ment el, hogy szinte teljesen kiiktatta a művészi szándékot, a stílusok fejlődését öntörvényű, társadalompszichológiai mozgásként értelmezte, ezért is ragadt a ‘nevek nélküli művészettörténet’ címke munkásságára. Riegl *Kunstwollenje* ehhez igen hasonló módon az általános korszellem ‘művészetakarásává’ vált. Panofsky építő kritikáját ezekből a fejleményekből kell megértenünk.

“A képzőművészeti stílus problémája” című korai tanulmányában elsősorban Wölfflin rendszerével vetett számot.¹⁶⁹ Bírálatainak fókuszában Wölfflin kategóriái álltak, ponto-

¹⁶⁷ Magyarul részlet: Wölfflin 1976, 331-7; ld. még 1915-ös fő művét: *Művészettörténeti alapgörmök* (2001).

¹⁶⁸ Wölfflin rendszerét elemzi Hauser 1978, 98-231; a klasszikus művészettörténet stíluselméletének főbb állomásairól magyarul ld. még Radnóti 1990, 7-19.

¹⁶⁹ “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst” (1915), magyarul in Panofsky 1984, 7-14.

sabban az, hogy e paradigmák tisztán a formai oldalt írják le, elválasztva azt a tartalom kérdéseitől:

Nem azt kérdezzük, vajon indokolt-e a cinquecentóból a seicentóba vezető fejlődést mint a lineáristól a festőihez, a síkszerűtől a mélységbelihez stb. való fejlődést felfogni, hanem azt, vajon indokolt-e a lineáristól a festőihez, a síkszerűtől a mélységbelihez vezető fejlődést pusztán formai fejlődésként leírni (1984, 8).

Panofsky cikkéből kiderül, hogy Wölfflin a tartalom és a forma szétválasztását azon az alapon engedte meg, hogy a forma a korszellem által meghatározott ‘modus’, ‘üres edény’, amelyet az egyéni kifejezési szándék tölt meg tartalommal. Ezt Panofsky határozottan elvetette és helyette a forma és a tárgy megkülönböztetését javasolta, ahol az utóbbi a tapasztalati fogalmak segítségével megragadható, a forma pedig az esztétikai mozzanatot, tehát a ‘nevek nélküli stílust’ és a művészi intenciót egyaránt jelenti, hiszen „amikor a művészet a lehetőségek közül valamelyiket kiválasztja s ezáltal a többiről lemond, nemcsak a világ egy bizonyos szemlélete, hanem egy meghatározott világnézet mellett is dönt” (i.m., 13). Tehát, amint Białostocki is hangsúlyozza, „a stílust a látott világ interpretálása alkotja” (1982, 130).

Panofsky másik alapvető korai tanulmánya a *Kunstwollen* fogalmával foglalkozik.¹⁷⁰ Mint láttuk, a ‘művészetakarás’ Riegl egyéni-pszichológiai kategóriából általános, de tisztán történeti fogalommá szublimálta, előkészítve az utat ezzel a szellemtörténeti spekulációknak. Panofsky mindjárt az elején kijelenti: a művészettudomány átka és áldása, hogy a tisztán történeti szemlélet mellett ismeretelméleti-filozófiai igénnyel is fellép a műalkotások magyarázatát illetően. A tiszta történeti megközelítés azonos rendszeren belüli jelenségeket hasonlít össze, a filozófiai azonban a rendszeren kívüli magyarázó elvvel is kell hogy szolgáljon. Azért van erre szükség, mert a művészettörténet nemcsak eseményekkel foglalkozik, mint a történettudomány, hanem eredményekkel, amelyek keletkezési idejükön túl hosszan fennmaradnak, s keletkezési körülményeiktől teljesen eltérő körülmények között is hatnak. Panofsky szerint a *Kunstwollen* elméletének kidolgozásával Alois Riegl volt az első jelentős képviselője e művészetfilozófiának, ám a fogalom további vizsgálatra és finomításra szorul.

Érvelése szerint a ‘művészetakarás’ három síkon közelíthetjük meg: 1/ mint művészi intenciót, 2/ mint kollektív-történelmi beállítottságú korpszichológiai értelmezést, s 3/ mint empirikus alapokon álló észleléslélektani értelmezést, azaz a nézőben keletkező ‘esztétikai élmény’ elemzését.

A konceptuális művészetfilozófiát építő gondolkodó alapállásáról Panofsky mindhárom megközelítést elutasítja, mint efemer aspektusokat: „Egyre erősebb az a felismerés, hogy a műalkotásban megvalósuló művészi szándékokat a művész lelkiállapotából eredő szándékoktól éppoly élesen meg kell különböztetni, mint a művészi jelenségek kortudatban való tükröződésétől, vagy azoktól a tartalmaktól, amelyeket a műélvezet során a műalkotás a mai

¹⁷⁰ “Der Begriff des Kunstwollens” (1920), magyarul in Panofsky 1984, 14-31.

nézőben ébreszt; röviden: egyre erősebb az a felismerés, hogy a *Kunstwollen*ek, mint a művészettudományi megismerés tárgyának, nem felel meg semmilyen (pszichológiai) valóság” (1984, 22). Panofsky tehát egyrészt osztja Riegl pszichológia-ellenességét, a ‘művészetakaráss’ koncepcióját viszont mintegy megduplázza és történeti kategóriából struktúráteremtő elvvé általánosítja. „A művészetakaráss nem lehet semmi más, mint az, ami a művészi jelenségekben azok végső értelmezéseként jelen van” (i.h.). Nyilvánvaló itt a párhuzam Cassirer már tárgyalt filozófiájával: neokantiánus, fenomenológiai kiindulás, amely aztán egy történeti stúdiumokban tobzódó formalizmusba fejlődik. Nem véletlenül mondták sokan Cassirert is strukturalistának, ahogyan Panofsky is megkapta ezt a besorolást, olyannyira, hogy első magyarországi publikációja a Modern Könyvtár sorozat *Strukturalizmus* c. nagy port felvert szöveggyűjteményében jelent meg.¹⁷¹ Panofsky szerint a művészettudomány általános célja az, hogy

a művészeti jelenségek történeti megértésén, tartalmi magyarázatán és formai elemzésén túl a bennük megvalósult ‘Kunstwollen’-t megragadja, [. . . s] méltán feladata az is, hogy a priori érvényes kategóriákat hozzon létre, amelyeket [. . .] a vizsgálandó művészi jelenségek immanens tartalmának mércéjéül lehet használni (Panofsky 1984, 25).

Ha lebontjuk a filozófiai nyelvezetet, a Panofsky által kitűzött cél itt nem különbözik gyökeresen a Saussure által megalapított nyelvészeti strukturalizmus programjától, amely a nyelvi struktúrában a szignifikáció általános szabályait kutatta, vagy Jakobson abbéli törekvésétől, hogy a szöveg strukturális szabályszerűségei elemzésével feltárja és megértse a poétikai funkciót, vagyis hogy megállapítsa, hogyan teszi a parallelizmusok rendszere a szöveget költőivé.¹⁷² Panofsky 1925-ben megjelent elméleti tanulmánya, mely a művészet-történet és a művészetelmélet kapcsolatával foglalkozott, valami hasonlóval próbálkozott, amikor a ‘festőiség’ *a priori* alappcincipiumait kereste az értékek három szintjén olyan fogalompárokban, mint

1. *elementáris értékek: telítettség és forma;*
2. *az ábrázolással kapcsolatos értékek: mélység és felület;*

¹⁷¹ “Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás” (részlet), ld. Panofsky 1971. Panofskyt (az egyébként szintén strukturalista) francia antropológus, Claude Lévi-Strauss is a strukturalisták közé sorolta – erről mint félreértésről ld. Radnóti 1990, 163-73.

¹⁷² Ld. a „Nyelv és poétika” c. fejezet tanulmányait Roman Jakobson, *Hang-Jel-Vers* című kötetében (1969). Igaz viszont, hogy „Mi a költészet” c. 1933-ban írt esszéjében már leszögezte: a költői funkció-ról nyilatkozhat a strukturalista tudós, de hogy mi a költészet (vagyis, hogy az interpretáló közösség mit tart annak), az csak a szövegen kívüli kontextus elemzéséből állapítható meg. Ld. Jakobson 1982, 242-61.

3. kompozíciós értékek: a belső kapcsolatokról a külsőig.¹⁷³

Figyelembe véve azt, hogy Saussure már 1945 előtt elhíresült, és hogy az 1920-as évektől kezdve formalista kísérletek jellemezték az irodalomtudományt az orosz és a prágai strukturalistáktól a német Ingardenen át az amerikai újkritikusokig, egyáltalán nem meglepő, hogy Panofskytól sem állt távol az a szemlélet, miszerint a képek szerkezetét valamiféle 'nyelvtani szabályok' által olvashatónak tekintse. Radnóti Sándor idézi az olasz művészettörténész Giulio Carlo Argant, aki 1969-ben „a művészettörténet Saussure-jének” nevezte Panofskyt (Radnóti 1990, 133). Egyébként a nyelvészeti alapú strukturalizmus nemcsak 'benne volt a levegőben,' Panofsky a metaforikus analógiát akár Rieglől is örökölhette, hiszen a bécsi tudós 'történeti grammatikaként' határozta meg saját előadásainak módszertanát.¹⁷⁴

Ha meg is kísérünk némi rokonságot megállapítani Panofsky fenomenológiája és Saussure strukturalizmusa között, arról a különbségről sem szabad elfelejtkeznünk, hogy – mint az ikonológia bemutatásánál azonnal látni fogjuk – Panofsky nem a francia nyelvész bináris oppozíciókra építő logikáját követte, sokkal inkább a Peirce-féle önmagukat többszöröző triádokra emlékeztető tipológiát alkotott. Az asszociáció azért sem véletlen, mert Panofsky maga is hivatkozott Peirce tartalom-értelmezésére egyik legszemélyesebb tanulmányában: „A tartalmat – a témával szemben – Peirce szavaival úgy írhatjuk le, mint amit a mű elárul, de nem fitogtat.”¹⁷⁵

Ikonográfia és ikonológia: jelentésrétegek és interpretációs aktusok

Panofskynak a stílustartalmakkal és a *Kunstwollen*nel kapcsolatos korai elméletalkotása egyenesen vezetett a *jelentés* kérdésköre felé. Ikonológiája tulajdonképpen nem más, mint a műalkotás jelentésének beágyazása egy komplex elméleti rendszerbe. Ez egyrészt – a filozófiai fenomenológia alapján és a strukturalizmushoz közelítve – az alkotói szándéktól és pszichikumtól függetlenül kívánta a jelentést megragadni, másrészt viszont komoly figyelmet fordított a befogadás kérdéseire, így – véleményem szerint – a humaniorák 20. századi pragmatista fordulata egyik fontos előkészítőjének tekinthető.¹⁷⁶

¹⁷³ “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe,” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 438-86. A cikk gondolatmenetét ismerteti Białostocki 1982, 131-3.

¹⁷⁴ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Kunst* – ld. Beke 1998, 318. Panofsky 'strukturalizmusára' – Radnóti Sándor idevágó elemzését is tárgyalva – a következőkben még visszatérek.

¹⁷⁵ “A művészettörténet mint humanista tudomány,” in Panofsky 1984, 270.

¹⁷⁶ Panofsky elméleti rendszerének megértésében és interpretálásában elsősorban Jan Białostocki „Erwin Panofsky, a gondolkodó, a történész, az ember” ([1971] 1982, 126-60), Silvia Ferretti (1984, 1989),

Az alábbi bemutatásban Panofsky gondolatainak azokra a tendenciáira helyezem a hangsúlyt, amelyek hozzájárulhattak a posztstrukturalista műalkotás-elmélet kialakulásához; illetve azokra, amelyek ma is segítenek bennünket képek és szavak szemiotikai kölcsönhatásának értelmezésében.¹⁷⁷

Panofsky rendszerének első paradigmája a jelentés rétegzettségére, illetve az e rétegekhez kapcsolódó interpretációs aktusokra vonatkozik. E rétegeket két híres példával illusztrálta (Panofsky 1984, 284-7). Az első szerint egy köznapi szituációban kalapemeléssel köszönő ismerősünk gesztusát a következő szinteken érzékelhetjük és értelmezhetjük: 1/ A kalapemelés gesztusa, a mozdulat fizikai jellegzetességei, a leképezés optikai síkja. Ezen a szinten formákat és motívumokat érzékelünk, amelyek már tartalmazhatják az üdvözlés, a barátság, a mosoly tartalmi elemeit is. Ezt nevezte Panofsky *preikonografikus leírás*nak. 2/ A következő szinten a jelentés mélyebb kulturális rétegeihez érkezünk: kellő kutatás után tisztázhatjuk, hogy a polgári kalapemelés gesztusa egy középkori lovagi szokásra megy vissza, arra nevezetesen, amikor két összetalálkozó lovag levette sisakját, hogy ezzel jelezze békés, nem támadó szándékát. Ez az értelmezés-elem lenne az *ikonográfiai elemzés*. 3/ A harmadik szint még bonyolultabb kulturális összefüggéseket rejt, amelyekhez már nem juthatunk el pusztán kultúrtörténeti oknyomozással. A kalapemeléssel üdvözlő férfi személyisége és kapcsolata saját kultúrájával, valamint ebből fakadó komplex intenciója illetve gesztusának helye egész kultúrájában csak összetett elemzés során, s nem kis részben az értelmező intuíciójának mozgósítása révén érhető el. Panofsky ezt nevezte *ikonológiai interpretációnak*.

Panofsky második példája így hangzik: képzeljünk el egy teljesen tájékozatlan nézőt, aki semmit sem tud az evangéliumi 'utolsó vacsora' epizódjáról, amint Leonardo híres freskóját tanulmányozza. Számára a csodálatos kép nem más, mint egy felizgatott étkező társaság ábrázolása (első szint – preikonografikus leírás). Az Újszövetség ismeretében azonban könnyűszerrel azonosítani tudja azt az 'irodalmi mintát,' tartalmat, amelynek a képi ábrázolását látja; kellő felkészültséggel akár minden egyes alak nevét is meg tudja mondani (második szint – ikonográfiai elemzés). Mindez az irodalmi ismeret azonban nem elégséges ahhoz, hogy Leonardo *Utolsó vacsorá*ját teljes kulturális összetettségében, mint az olasz és európai reneszánsz magas színvonalú kifejezését felfogja, nem beszélve az alkotóművész egyéni problematikájáról, áttételes mondanivalójáról, a kor gondolati és ábrázolási kihí-

Radnóti Sándor ("A vad befogadás" [1984], 1990, 132-95) és Beke László (1984) tanulmányai inspiráltak. Mindegyik írásban további gazdag bibliográfia található Panofsky nemzetközi fogadtatásáról és vitákat sem nélkülöző recepciójáról. Ezek némelyikére a továbbiakban külön hivatkozom.

¹⁷⁷ Panofsky a következő tanulmányaiban tette közzé ikonológiai rendszerét: *Studies in Iconology* (1939, 1. fejezet); majd az 1955-ben megjelent *Meaning in the Visual Arts* c. kötet „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art” fejezetében (az általam használt angol szöveg: 1993, 51-82; magyarul: 1984, 284-308).

vásaira adott üzenetéről (harmadik szint – ikonológiai interpretáció). Ez utóbbihoz túl kell lépni az irodalmi minták repertoárján és a kultúrtörténeti elemzés intuíciót igénylő területére kell hatolni. Összefoglalva a tartalmi szinteket és interpretációs aktusokat, a következő paradigmasorhoz jutunk:

1/ *Elsődleges, vagy természetes képtárgy – preikonografikus leírás (érzékelés).*

Tényszerű, valamint expresszív jelentés – beleérző/felismerő reakció.

2/ *Másodlagos, vagy konvencionális képtárgy – ikonográfiai elemzés (megértés).*

Nemcsak tárgyak, hanem szokások, hagyományok ismerete – képek, történetek, allegóriák felismerése.

3/ *Immanens jelentés, szimbolikus értékek – ikonológiai interpretáció (intuíció).*

A műalkotás szimbolikus világának felismerése és megértése.

Az első két szint fenomenológiai, a műalkotás felszínét alkotják, míg a harmadik szint a belső, lényegi jelentésszint. Panofsky esetében mégsem beszélhetünk redukcionista esszencializmusról, hiszen nem ragaszkodott ahhoz a dogmához, hogy a lényegi szinten csak egyetlen jelentés lehetséges.

Felfogásában tehát az *ikonográfia* egy leíró-azonosító segédtudomány (mint általában minden, amit a 'gráfia' címkével illetnek: etnográfia, geográfia, hagiográfia, stb.), amely összegyűjti, leírja és osztályozza azokat a képeket, motívumokat, történeteket és allegóriákat, amelyek konkrét műalkotások 'irodalmi magját' alkotják és ezért ismeretük, illetve felismerésük a helyes értelmezés(ek)hez elengedhetetlen. Az előbbivel szemben az *ikonológia* interpretív mozzanat, amely az ikonográfiai leírásra épül. Ismét csak a görög etimológia ad útbaigazítást: minden 'lógia' a *logosz*-ra utal, vagyis eszmét, tudást, tudományt jelent. Mint Panofsky hozzátette: az ikonológia akkor kezdődik, amikor az ikonográfia izolált, leíró módszerét valamilyen komplex interpretációs kontextusba – történeti, pszichológiai, vagy kritikai értelmezés keretébe emeljük: „Felfogásom szerint az ikonológia értelmező jellegűvé változtatott ikonográfia, s így módon szerves része a művészet tanulmányozásának, s nem korlátozódik az előzetes statisztikai anyaggyűjtésre” (Panofsky 1984, 288).

Mivel Panofsky nem csak a műalkotás objektív szerkezetéről beszélt, hanem ezt elválaszthatatlannak tartotta az interpretációs aktusoktól, természetesen arra is gondolt, hogy a szubjektív értelmezés magában hordozza a tévedés veszélyét is. Ezért dolgozta ki az egyes értelmezési szintek objektív, korrekciós rendszereit is, amelyek az interpretáció konszenzusos (hagyományfüggő) alapjait volnának hivatva megteremteni.

Bármelyik szinten is mozogjunk azonban, azonosításaink és értelmezéseink személyes felvértezetttségünktől fognak függeni, s éppen ezért ki kell egészítenünk és helyesbíteniünk kell őket azoknak a történeti folyamatoknak az ismeretével, melyeket együttesen hagyománynak nevezünk (Panofsky 1984, 294).

A három szintnek megfelelő korrekciós rendszerek a következők:

1/ *Gyakorlati tapasztalat – stílustörténet.*

Ennek segítségével mindennapi érzékelésünket, tapasztalatainkat rendszerezhetjük.

2/ *Irodalmi források ismerete – típus-történet.*

Irodalmi típusok, allegóriák ismerete. Ezen ismeret még nem garantálja az értelmezés hibátlanágát, hiszen egy-egy típus, ikonográfiai motívum igen nagy számú jelentésben alkalmazható egy konkrét műben.

3/ *Szintetikus intuíció – hagyománytörténet, a kulturális szimbólumok története.*

Leginkább a szintetikus intuícióhoz szükséges valamiféle objektív korrekciós rendszer. Intuitív értelmezését a művészettörténész minél nagyobb számú műalkotás és kordokumentum tanulmányozásával 'élesítheti,' korrigálhatja.

Láthatjuk tehát, hogy Panofsky világosan látta a szubjektív értelmezésből fakadó bizonytalanságot, de azt is hozzátehetjük, nem gondolta lehetségesnek azt, hogy egy objektív korrekciós rendszerrel e hibák teljes mértékben kiküszöbölhetők lennének. Olyannyira nem, hogy egyszer ironikusan le is írta: az ikonológia alkalmanként nem az asztronómiához, inkább az asztrológiához közelít (*op. cit.*, 288). Bár sokszor szemére vetették az ellenkezőjét,¹⁷⁸ tulajdonképpen sohasem tagadta kategorikusan az interpretációk pluralizmusát; egyetlen, 'végső' interpretáció megalkotását elméletileg sem tartotta lehetségesnek, de – tegyük hozzá –, kíváncsnak sem. Végül elméletének még egy fontos vonására szeretném felhívni a figyelmet: jóllehet táblázatos formában a jelentésszintek és értelmezési aktusok látszólag merev választóvonalakat tartalmazó rendszernek tűnnek, Panofsky a gyakorlati munka során sohasem választotta szét ezeket a szinteket. Tisztában volt vele, hogy a jelentés különböző aspektusai szinteket áthidalóan összefonódnak, akárcsak az interpretáció mozzanatai.

A műértelmezés, mint humanista tudomány

Ezen a ponton kell kitérnem Radnóti Sándor Panofsky-bírálatára (1990 [1984]). Radnóti nagyívű és impozáns tanulmánya, „A vad befogadás,” több ponton más következtetésekre jut, mint az én fentebbi méltatásom. Ennek, ahogy látom, két oka is van. Panofsky-olvasatunkban kétségtelenül eltérően értelmezünk egynémely pontot – ezekről az alábbiakban részletesebben is szólok. Másrészt azt is számításba kell venni, hogy míg Radnóti Sándor általános esztétikai és művészetbölcseleti szempontból közelített Panofsky rendszeréhez, jómagam a 20. századi interpretációs elméletek fejlődésének kontextusában próbálom elhelyezni azt. Könyvem alcíme – „elméletek és módszerek a kora újkori kultúra tanulmányozásához,” – is jelzi, hogy én a szaktudományos megközelítések, s nem a laikus műélvező pozícióját vizsgálom. A kettő természetesen nem választható el mereven egy-

¹⁷⁸ Ld. Otto Pächt kritikáját az 1960–70-es évekből (in Pächt 1977 – ugyancsak Radnóti 1990, 156-7), illetve Donald Preziosi posztstrukturalista revízióját (*Rethinking Art History*, 1989), majd Margaret Iversen feminista ihlettségű cikkét: „Retrieving Warburg's Tradition” in Preziosi 1998, 215-25. A Panofskyt ért bírálatokat – elsősorban Radnóti Sándor szemszögéből – a következő alfejezetben tekintem át.

mástól, ám a distinkció mégis fontos, mert bár én is elismerem azt a Radnóti által hangsúlyozott problémát, hogy Panofsky művészettudománya csak korlátozottan alkalmas az ikonográfiailag ‘kevésbé telített’ modern, például nonfiguratív művészet értelmezésére, az én jelen, a kora újkor kultúrájára fókuszált vizsgálódási spektrumomban ez jóval kevésbé zavaró tényező, mint az ő számára. Mindeközben osztom Radnóti Panofsky–Warburg összehasonlításának igen találó konklúzióit (1990, 151-5), és magam is úgy gondolom – megerősítést nyerve egyébként az 1990-es évek Warburg-renaisszánszától is –, hogy a posztstrukturális paradigma több joggal és a nagyobb haszon reményében sajátíthatja el (*appropriálhatja*) Warburgot, a rendszeres kifejtésig el nem jutó, intuitív ikonográfia mesterét, mint Panofskyt, az ikonológia filozófiai rendszert ajánló kidolgozóját.

Lássuk mármost a konkrét téziseket. Radnóti Panofsky-értelmezésével szemben én két ponton módosítanám a hangsúlyokat. Az egyik Panofsky és a strukturalizmus viszonya; a másik pedig az értelmezési aktus, a műalkotás hermeneutikájának kérdése, amit Radnóti összekapcsol a historizmus problémájával. A két kérdés egyébként összefügg. Lévi-Strauss lelkes, Radnóti által is idézett véleménye szerint a

*strukturális módszerek bevezetése egy lényegében historizmusból fakadó kritikai hagyományba nemcsak hogy nem vet fel problémát, hanem éppenséggel a történelmi tradíció léte az egyedüli, amely megalapozhatja a strukturális vállalkozást. Hogy erről meggyőződjünk, elég a művészetkritika területén Erwin Panofsky teljességgel és tökéletesen strukturális művére hivatkoznunk. Ha a szerző nagy strukturális, akkor elsősorban azért, mert nagy történész is.*¹⁷⁹

Radnóti felteszi a kérdést, hogy tekinthető-e Panofsky a művészettudomány ‘etnológusának’ olyan metaforikus értelemben, amennyiben az etnológia – Lévi-Strauss megformálásában – paradigmatis tudományává vált a strukturalizmusnak. Elemzésének végén válasza nemleges, mégpedig azért, mert szerinte Panofskyt nem a múlt nélküli, genezis nélküli jelen foglalkoztatta, mint az etnológust, hanem a jelentől elvágott totalitás: nála a műalkotások azonosultak kontextusukkal, amely kontextusnak nincsen köze a jelenhez.¹⁸⁰

Milyen alapról lehet megközelíteni így a műalkotást? A tudós humanista historista álláspontjáról, aki rekonstruálja a múlt, immár elhomályosult vagy elveszett jelentéseit – mindenekelőtt az egyetlen és hiteles szerzői intenciót –, s akinek az interpretációs rendszer

¹⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (ld. Lévi-Strauss 1958a), idézi Radnóti 1990, 164.

¹⁸⁰ Radnóti 1990, 156. A már említett Otto Pächt (1977) mellett Radnóti a következő Panofsky-bírálatokra támaszkodik saját kritikájának felépítésében: Lorenz Dittmann, „Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie” (in Kaemmerling [ed.], *Ikonographie und Ikonologie*, 1994, 329-53); Erik Forssmann, „Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte” (in Kaemmerling [ed.] 1994, 257-301); és Christine Hasenmueller, „Panofsky, Iconography, and Semiotics” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34.3 [1978]). Más Panofsky-bírálatok (R. Berliner, R. Klein, G. Previtali) összefoglalását ld. Białostocki 1982, 147-51.

második szintje, az ikonográfiai leírás, azaz az ikonográfiai rejtélyek megfejtése a legfontosabb. Ezen a szinten, a filológiai vizsgálódás szintjén tárulnak fel a múlt értékei, ahol az 'értékesség' sokszor csak a régiséggel lesz azonos, hiszen Panofsky szerint a művészettörténésznek nem feladata apriori különbséget tenni 'mestermű,' 'középszerű műalkotás,' és 'alacsony színvonalú mű' között (Radnóti 1990, 161, 167, 179-83).

Az én olvasatomban Panofsky korántsem olyan mereven historista, egyetlen szerzői szándék és jelentés eltántoríthatatlan oknyomozója, amint az Radnóti Sándor bemutatásából kitetszik. Panofskynál a három jelentés- és értelmezési szint kétségtelenül hierarchikusan épül egymásra, ám Radnóti elemzése nem győzött meg arról, hogy a második, ikonográfiai szintnek annyira kitüntetett szerepe lenne, hogy az felemésztene az első szint primér esztétikai élményét, vagy a harmadik szint intuitív hermeneutikáját. A legnagyobb gondom éppen azzal van, hogy Radnóti túlságosan is elbogatellizálja a harmadik szintet: a szintetikus intuíciót irracionálisnak nevezi, korrekciós rendszerét, a kultúra jelenségeinek, vagy szimbólumainak történetét pedig valójában a második szint kiegészítésének tartja. Kérdés, hogy a rendszer megtervezője, vagy annak értelmezője tévesztett-e itt arányt? Véleményem szerint az utóbbi eset következett be, éspedig azért, mert az értelmező egymástól elválasztva, szintenként bírálta azt, ami szervesen összetartozik. Jan Białostocki figyelmeztetett rá, hogy Panofsky módszerének elmarasztalása az esetek többségében hamis útra téved, mivel a bírálók másképpen használják Panofsky terminusait, mint ő maga.

Panofsky rendszere egy olyan meggyőződésen alapuló művészettörténeti rendszer, amely szerint a műalkotás vagy alkotáscsoport megértése nem korlátozódhat csupán a formális tárgyi szférára, hanem ki kell terjednie a konvención alapuló jelentések szférájára is, és végső soron el kell jutnia ahhoz a belső értelembiz, amely annak az embercsoportnak a szellemi magatartását tükrözi, amely a művet világra hozta (1982, 147).

Fel lehet fogni ezt a programot egyszerű historizmusként is, amelynek fő célja az alkotó szándék és a belekódolt jelentés megtalálása és rekonstruálása, ám szerintem a három szinten folyó interpretációs aktusok egymásbajátszása egyáltalán nem zárja ki kategorikusan azt, hogy ne létezhetnének egyenrangú, alternatív olvasatok, mint ahogy azt sem teszi a befogadás *sine qua non*jává, hogy a második szint tudós, intellektuális, elidegenítő aktusa megjelenjen benne.

A helyzet az, hogy a posztstrukturalizmus szerzői szándékot leértékelő képviselői Panofsky intencióját sem vették figyelembe, amikor kritikáikban figyelmen kívül hagyták annak olyan vallomásszerű megfogalmazásait, mint például „Nem annyira valami 'eredeti' szándékoztam alkotni, mint inkább elkerülve az egyoldalúságot, annyit menteni meg a XX. század számára a XIX. század hagyományaiból, amennyit csak tudtam. De hiszen a tudo-

mányban és művészetben egyaránt szükség van eklektikusokra is.”¹⁸¹ A szintetizáló, eklektikus tudósok végzete az, hogy bírálóik mindig azt az oldalt hangsúlyozzák munkásságukban, amely az adott bíráló programjával nem egyezik. Így a következő Panofsky-idézetből is könnyű azt a következtetést levonni, hogy szerzője túlságosan is a tartalmi elemzés hagyományos elemeire koncentrált és az ilyen elemek jelenléte alapján ítélte meg a műalkotások nagyságát, illetve hogy csak az efféle elemzést tartotta követendő példának:

*Magunkon és másokon is még sokszor újra megfigyelhetnénk, hogy a sikeres tartalmi értelmezés nemcsak a műalkotás történeti megértésének, hanem esztétikai átélésének is használ – nem akarom azt mondani, hogy megerősíti, de legalábbis részlegesen gazdagítja és magyarázza.*¹⁸²

S nem erősítenek-e meg ebben mindennapi tapasztalataink, még a modern művészet alkotásainak befogadásában is? Nem segít-e Joyce *Ulysses*-ének értelmezésében Homérosz *Odüsszeiá*jának ismerete, s nem nyit-e új értelmezés-rétegeket Updike *Kentaur* című regényének olvasásakor görög mitológiai jártasságunk? Ezek triviális példák, de elgondolkodhatunk azon, hogy miként változtatja meg egy olyan absztrakt festő képeinek befogadását is a hozzáadott kulturális ismeret, mint Kandinszkij, akinek végsőkéig absztrahált okkult vízióit új életre keltik a 17. század nagy ezoterikus gondolkodóinak, mint Robert Fluddnak és Athanasius Kirchnernek misztikus illusztrációi.¹⁸³

Nem szabad elfelejteni, hogy Panofskyt bevallottan is elsősorban a műalkotásokba kódolt hagyomány-orientált jelentés érdekelte, ám ez nem jelenti azt, hogy teljességgel érzéketlen lett volna más típusú alkotások iránt. Mint egy helyen leszögezte:

*Kétségtelenül voltak olyan korszakok is a művészetben, amelyek csak a tárgyak ‘első’ rétegének ábrázolására törekedtek. Ezen korok termékei nem igénylik a tartalmi értelmezést, nem is alkalmasak erre (így például teljes bizonyossággal tévedés lenne Renoir Őszibarackjait az igazság allegóriájaként értelmezni).*¹⁸⁴

¹⁸¹ Panofsky 1962-ben írt levele Herbert von Einemhez, idézi Białostocki 1982, 129.

¹⁸² *Herkules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst* (Lipcse–Berlin, 1930, Studien der Bibliothek Warburg 18), idézi Białostocki 1982, 145.

¹⁸³ Kandinszkij ezoterikus filozófiájának összefoglalását ld. [Wassily Kandinsky] *Concerning the Spiritual in Art* c. tanulmányában (1977). Az absztrakt festészet és az okkult filozófia kapcsolatát világította meg 1986-ben az a nagyszabású kiállítás, amelyet a Los Angeles County Museum of Art rendezett, s amelynek anyagát számos elemző tanulmánnyal együtt egy 430 oldalas katalógusban jelentették meg (ld. Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, 1986). Jónagam személyesen is láttam a kiállítást, amelynek egyik attrakciója az absztrakt festmények és a 17. századi okkult nyomtatványok együttes és egymást erősítő megjelenítése volt.

¹⁸⁴ *Herkules am Seidenwege*, i.h., idézi Białostocki 1982, 145.

Ezzel azonban nem akarta azt sugallni, hogy az efféle alkotás értéktelenebb lenne az irodalmi tartalommal telítettnél. 1931-ben azt írta, hogy Cézanne egy csendélete ugyanolyan jó és tartalmas, mint Raffaello egy Madonnája, mivel a művészi eredmény nagysága végső soron attól függ, mennyi a nézőre sugárzó „világnézeti energiát” tartalmaz a megformált anyag.¹⁸⁵

Folytatva szelíd polémiámat Radnóti Sándorral, Panofsky egyik legmegragadóbb elméleti-módszertani tanulmányának olvasata mutatja meg legvilágosabban értelmezésünk különbségeit, s egyszersmind azt a Radnóti által is hangsúlyozott hermeneutikai tényt, hogy „vannak olyan végső alternatívák az eredeti intenció rekonstruálásában, amelyek nem tűnnek egyesíthetőnek, s ugyanakkor egyenrangú befogadásmódozatok” (Radnóti 1990, 194).

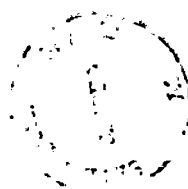
Panofskynak „A művészettörténet mint humanista tudomány” című, 1940-ben megjelent esszéjéről van szó.¹⁸⁶ Ezt a tanulmányt Radnóti a század első felének humanizmus-konceptiója, pontosabban a német újhumanizmus kontrasztjaként mutatja be, s rámutat, hogy Panofsky humanizmusa a tárggyal való foglalatosságot, a filológiát, a történeti stúdiumot emelte *a priori* értéké, amely végül ‘ahistorikus historizmushoz,’ vagyis történelmi relativizmushoz vezetett. Ennek egyfajta rezignáció lett az eredménye, amely abból a felismerésből fakadt, hogy a humanizmusnak nincsen aktualitása, ám szemlélete az ennek a ténynek tudatában lévő befogadót mégiscsak humanista értékekhez, felelősségteljes tartáshoz, a kultúra megtartásához és toleranciához vezetheti. Radnóti olvasata nincs híján az empátiának, elismerését a következő megfogalmazása is kifejezi: „utolérhetetlenül szépen és megrendítően foglalja össze a történelmi humanizmus végső szavát” (*op. cit.*, 183). Mindazonáltal *végső* szónak, afféle hatyúdálnak gondolja Panofsky üzenetét, amit azzal is alátámaszt, hogy a 2. világháború után, az 1940-es évek második felében, vezető európai gondolkodók mint Heidegger, Lukács és Sartre egyként foglaltak állást a történelmi humanizmussal szemben (i.h.).

Igen tanulságos, hogy számomra, mint egy más generációhoz tartozó és más elméleti és szakmai problémákkal szembesülő olvasó számára Panofsky gondolatai inkább kezdő szavaknak tűnnek, vagy legalábbis valamiféle hídnak amelyen *van átjárás* a historizmus kritikája, a strukturalizmus fenomenológiája és a befogadásesztétika eljövendő hermeneutikája között – még hozzá egy felsejlő szemiotika keretében.

Radnóti nem említi meg, hogy Panofsky tanulmányának egyik fő témája a korai formalizmust, majd az újkritikát és a strukturalizmust is egyként foglalkoztató kérdés, nevezé-

¹⁸⁵ Idézi Białostocki 1982, 153. A lengyel művészettörténész szerint Panofsky a ‘világnézeti energia’ kifejezést Warburg hatására használta.

¹⁸⁶ “The History of Art as a Humanistic Discipline.” Eredetileg megjelent a T. M. Greene által kiadott, *The Meaning of the Humanities* c. kötetben, majd Panofsky *Meaning in the Visual Arts* (1955) c. kötetének elméleti bevezetője lett (Panofsky 1993, 23-51). Magyar kiadása: Panofsky 1984, 262-83.



tesen, hogy mi az összefüggés a természettudományok és a humaniorák céljai és módszerei között. A válaszadás során Panofsky Jacques Maritaintől indítva, mindenekelőtt egy szemiotikai keretet mutat be:

Az ember az egyetlen állatfajta, amelyik műveket hagy maga után, akinek alkotásai saját anyagi létezésüktől különböző eszmét 'idéznek fel.' A többi állat is használ jeleket és létrehoz struktúrákat, de a jeleket anélkül használja, hogy a jelentés viszonyait felfogná, s a struktúrákat anélkül hozza létre, hogy a struktúra viszonyait felfogná.

A jelentés viszonyait felfogni annyi, mint a kifejezendő fogalom eszméjét elválasztani a kifejezés eszköztől. A struktúra viszonyait felfogni pedig annyi, mint a betöltendő funkció eszméjét elválasztani attól az eszköztől, amely betölti. [. . .]

Az ember jelei és struktúrái emlékek, amennyiben olyan eszméket fejeznek ki, melyek elválnak a jelzés és az alkotás folyamataitól, de amelyeket mégis ezek a folyamatok valósítanak meg. Ezeknek az emlékeknek ezért megvan az a képességük, hogy kiemelkedjenek az idő folyamatából, s éppen ez a tulajdonságuk az, amelyet a humanista tanulmányoz. A humanista tehát lényegében történész (Panofsky 1984, 265).

Ezt követően összeveti a természettudós és a humántudós jelhasználati módszertanát: előbbi úgy foglalkozik emlékekkel – elődei munkáival –, mint ami segíti őt vizsgálataiban, nem pedig mint konkrét vizsgálandó tárggyal, ahogyan a humanista közelít a korábban élt emberek szellemi alkotásaihoz. A különbség ellenére közös a két tudományban az, hogy vizsgálati anyaguk – a természeti jelenségek, illetve az emberi emlékek – káoszából rendezett kozmoszt próbálnak előállítani.

Hasonlóságok figyelhetők meg a két tudomány kutatási módszertanában is: az elemzés mindkét esetben megfigyeléssel kezdődik, ezt követi a dekódolás és az értelmezés, majd az osztályozás és a rendszerbe állítás. Eddig a pontig Panofskyból a strukturalizmus programja szól: a humanioráknak is úgy kell dolgozniuk, mint a természettudományoknak – ez az, amit a Saussure-követő nyelvészet az 1960-as évekre szinte tökéletesen megvalósított (majd a késői Wittgenstein pragmatista fordulata okozta sokból felocsúdva, elkezdett, legalábbis részlegesen, feladni). Csakhogy máris megfordul az érvelés: Panofsky arra emlékeztet, hogy a természet megfigyelője és az emberi emlékek kutatója

abban, ahogyan figyelmüket bizonyos tárgyakra irányítják, tudatosan vagy öntudatlanul [egyaránt], egy olyan előzetes válogatási elvnek engedelmeskednek, melyet a természettudós esetében valamely tudományos elmélet, a humán tudományok művelője esetében valamely általános történelemkonceptió határoz meg. Bizonyára igaz az a mondás: „semmi sincs az elmében, ami előbb ne lett volna meg az érzékekben;” de legalább ugyanilyen mértékben igaz az is, hogy sok minden van az érzékekben, ami sohasem hatol el az elméig. Leginkább azok a dolgok hatnak ránk, amelyeknek megengedjük, hogy hassanak. . . (op. cit., 265).

Mi más ez, ha nem a befogadásesztétika alaptétele, amelyet – mint azt egy következő fejezetben látni fogjuk – a posztstrukturalista ikonológia is erőteljesen hangsúlyoz. A kutatás látszólag ördögi körben forog: az előfeltevések lehatárolják a vizsgálatot, a vizsgálat pedig

új általánosításokat, sematizálást teremt. Hogyan lehet ebből kitörni? A megoldást keresve Panofsky tanulmányában három különböző problémára használja az „organikus szituáció” kifejezést, amelyet a következő parabolával magyaráz meg: „két test nélküli láb nem tud járni, nem tud járni a láb nélküli test sem, az ember azonban tud” (268). A kifejtésben Thomas Kuhn korszakos művének megjelenése előtt húsz évvel elegánsan felvázolja a tudományos paradigmaváltás szerkezetét:

Minden újabb történelmi tény felfedezése és minden már ismert történelmi tény újabb értelmezése vagy 'beleillik' az uralkodó általános felfogásba, s ezzel meg is erősíti és gazdagítja ezt a felfogást, vagy pedig valamilyen finom, vagy éppenséggel alapvető változást hoz az uralkodó általános felfogásba, s ezáltal új megvilágításban tünteti fel mindazt, amit addig tudtunk. A 'rendszer amelynek van értelme,' mindkét esetben úgy működik, mint valami összefüggő, ám rugalmas szervezet, melyet úgy foghatunk fel, mint valamilyen eleven állatot, szemben pusztá végtagjaival. És ami igaz az emlékek, dokumentumok és az általános történelemfelfogás viszonyára a humán tudományok területén, ugyanúgy igaz a jelenségek, műszerek és az elmélet viszonyára a természettudományok területén (i.h.).

A tanulmány következő részében Panofsky további jelentős, a recepcióesztétika felé mutató gondolatokat ismertet. E fejezet alapkérdése: „Mi a műalkotás,” témája pedig az esztétikai funkció, illetve esztétikai észlelés. A „mi a műalkotás” kérdése Roman Jakobsonnak „Mi a költészet” című, már említett esszéjét idézi fel, s talán most már nem is annyira meglepő, ha kimondom: Panofsky itt következő érvelése egészen közeli rokonságot mutat Jakobson nagy strukturalista kísérletével, hogy a szöveg strukturális szabályszerűségeinek az elemzésével feltárja és megértse a poétikai funkciót. Mint ismeretes, Jakobson egyik célkitűzése az volt, hogy egy szöveg költőiségét – a poétikai funkciót kevés számú alapelvre redukálva – természettudományos precizitással meghatározza. Végül is egyetlen alapelv, a nyelvi ismétlődések, vagy párhuzamosságok segítségével meg tudta magyarázni a költői funkciót, amely szerinte bármelyik szinten, így a fonémák, a szintaxis és a szemantika szintjein egyaránt megjelenhetett, ritmust és rímet, szimmetrikus vagy ellentétes mondat szerkezeteket, illetve figuratív gondolati párhuzamosságokat alkotva. E gondolatait „Nyelvészet és poétika” című nagyívű tanulmányában fejtette ki, amely eredetileg konferencia-előadásként hangzott el 1958-ban, majd nyomtatott és kibővített formában 1960-ban jelent meg.¹⁸⁷ Ugyanazt látjuk, mint az előbb Kuhn esetében: Panofsky tanulmányában húsz évvel korábban megtaláljuk a poétikai/művészeti funkció igen pontos megfogalmazását:

Némi gondolkodás után rájövünk, hogy igen kevés számú ilyen egymással kapcsolatban álló alapprobléma van, melyekből a másodlagos és harmadlagos problémák végtelen so-

¹⁸⁷ “Linguistics and Poetics,” in Thomas A. Sebeok ed., *Style in Language* (New York, 1960). Magyarul Jakobson 1969, 211-57.

kasága származik ugyan, de amelyek maguk végső soron egyetlen alapellentétből: a 'differenciáció kontra kontinuitás' ellentétből erednek.¹⁸⁸

Panofsky 'differenciáció kontra kontinuitás' párosa szinte szószerint előlegezi meg Jakobson két alapvető nyelvi elrendezési módját, a szelekciót és kombinációt, amelyekből a parallelizmusok létrejöttét levezeti (Jakobson 1969, 224).

Mint már utaltam rá, az ambíciózus és természettudományos ihletésű strukturalista program lehetőségeinek határait az interpretáló közösség vonta meg. Jakobson a részletes tudományos kifejtés előtt már jóval korábban, 1933-ban megírta, hogy a poétikai funkció ugyan egzaktan definiálható és elemezhető, ám azt, hogy pontosan „mi a költészet,” a tudós nem tudja megmondani, mert ez nem magában a szövegben kódolt, hanem az értelmező közösség pragmatikai döntéséből következik:

Amit hangsúlyozunk, az nem a művészet széparatizmusa, hanem az esztétikai funkció autonómiája. Már említettem, hogy a költészet fogalmának tartalma bizonytalan és az időben változik, de a költői funkció, a költőiség – amint a formalisták hangsúlyozták – sui generis elem, amelyet nem lehet mechanikusan redukálni más elemekre (Jakobson 1982, 257).

Láthattuk, hogy Panofsky is eljutott az autonóm esztétikai funkció *a priori* alapelveken – egyetlen alap-ellentétpáron – keresztüli formalista definiálásához. De ugyanebben a cikkben elgondolkodtatón felveti a hermeneutika és a befogadásesztétika alapproblémáit is. A műalkotást úgy definiálja, hogy annak „esztétikai funkciója van,” ám rögtön hozzá is teszi, hogy „csak aki teljes mértékben átadja magát az észlelése tárgyának, az fogja fel ezt a tárgyat esztétikailag” (*op. cit.*, 269), vagyis az esztétikai funkció nem magában a műben található, hanem a mű használata során működésbe lépő pragmatikai elemnek tekinthető. Arra is emlékeztet továbbá, hogy bármilyen tárgyat felfoghatunk esztétikailag, akár a természet, akár az ember alkotása legyen az. „Az esztétikai felfogáshoz csak az kell, hogy rápillantsunk a tárgyra (vagy meghallgassuk), anélkül, hogy akár érzelmileg, akár értelmileg valami rajta kívül levőhöz viszonyítanánk” (i.h.).

Látható, hogy ezen a szinten Panofsky sem gondolja úgy, hogy a műélvezet megkövetelné az akadémikus filológiai vagy történeti stúdiumokat. Emberalkotta tárgy esetében sincs szükség másra, mint hogy felismerjük annak „művészileg intencionált” voltát: „Amikor egy természeti tárgy kerül elénk, teljességgel rajtunk múlik, hogy esztétikailag akarjuk felfogni, vagy sem. Az ember alkotta tárgy azonban vagy megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel, vagy nem, mivel az ilyen tárgyban megvan az, amit a skolasztikusok 'intenció'-nak neveznek” (i.h.). Ehelyt Panofsky az intenció félreértésére hoz egy példát: teljes jogom van arra, hogy egy közlekedési lámpa vörös fényét esztétikailag akarjam felfogni, ám

¹⁸⁸ Panofsky 1984, 275. A fenti következtetésekhez Panofsky a 'vonal' definíciójának problémáját végig-gondolva jutott el.

ha ezt teszem – a fék használata helyett –, a lámpa ‘intenciója’ ellenére cselekszem. A negatív példát egy pozitívval is kiegészíthetjük: Marcel Duchamp híres *pissoirja* a maga részéről azt intencionálta, hogy műalkotásként kezeltessék az interpretáló közösség által. Jóllehet erre nem volt előzetes garancia, de az a tény, hogy végül is senki sem használta ‘rendeltetésszerűen’ azt bizonyítja, hogy – ha vonakodva is, de – szoborként fogadták be, vagyis elfogadták a bele kódolt esztétikai intenciót.

Még korszerűbb Panofskynak az a javaslata, hogy az ‘esztétikai’ és a ‘nem esztétikai’ tulajdonképpen nem is igazán ellentétpárt képez, hanem inkább egy kontinuum két végpontját jelentik, s közöttük az ember alkotta ‘gyakorlati’ és ‘esztétikai’ tárgyak határát az alkotók intenciói és a befogadók beállítottsága esetről esetre jelöli ki:

Az ‘intenciók’ eleve nem határozhatók meg tudományos pontossággal. A tárgyakat létrehozók ‘intenciói’ koruk és környezetük szokásai határozzák meg. Végezetül ezeknek az intencióknak a megítélésében szükségképpen saját beállítódásunk is befolyásol bennünket, ami viszont részben tapasztalatainkból, részint történelmi helyzetünkben ered (op. cit., 270).

Miután műalkotás, esztétikai funkció, intenció és befogadói pragmatika alapkérdéseit korszakos előrelátással felvázolta, Panofsky csak azután tér vissza a humanista tudós feladataihoz, pontosabban ahhoz a kérdéshez, hogy „hogyan lehetséges a művészettörténetet tiszteletre méltó tudományos diszciplínává tenni, ha a kutatási tárgyai irracionális és szubjektív folyamatok eredményeképpen jönnek létre?” (271). Ez az a pont, amelytől kezdve Radnóti Sándor alaposabban figyeli a tanulmányt és már ismertetett következtetéseire jut. Megfigyelései pontosak, következtetései helyesek, csak annyiban látom problematikusnak őket, amennyiben egy részkérdésre adott válaszokat a teljes kérdéskör érvényében interpretál. A tudósnek természetesen nagy szüksége van a történeti stúdiumokra, és Panofsky szellemes példákkal illusztrálja ennek igazát. Ám itt is hangsúlyozza, hogy a befogadás két folyamata, az intuitív esztétikai újraalkotás és a történeti kutatás korántsem egymás után következik, „hanem áthatja egymást; nemcsak az újraalkotó szintézis szolgál a történeti kutatás alapjául, hanem a történeti kutatás is az újraalkotási folyamat alapjául; kölcsönösen új minőségekkel ruházzák fel és helyesbítik egymást” (272). Kimondja, hogy a műalkotás újraalkotó felfogása nemcsak a néző természetes érzékenységtől függ, hanem „a kultúrában való általános jártasságtól is.” Ez tápot adhatna egy a Panofsky elitizmusát bíráló érvelésnek, csak hogy a szerző ezzel együtt arra is figyelmeztet, amit majd ismét csak a konvencionalisták fedeznek fel az 1960–70-es években: „Teljességgel ‘naív’ néző nem létezik.”

A ‘naív’ néző nemcsak élvezi, hanem öntudatlanul értékeli és értelmezi is a műalkotást; és senki sem róhatja fel neki, ha mindezt úgy teszi, hogy nem törődik vele, vajon helyes-e az értékelése és az értelmezése vagy sem; és nem fogja fel, hogy a saját kultúrájában való adott szintű jártassága maga is hozzájárul az élmény tárgyának kialakításához (i. h.).

Ezután következik Panofsky ‘adu-ásza’: „A művészettörténész csupán annyiban különbözik a ‘naív’ nézőtől, hogy tisztában van a helyzettel. [. . .] És mindent megtesz azért, hogy megismerhesse más korok és más országok társadalmi, vallási és filozófiai beállítottságát, s mindezt azért, hogy a mű tartalmával kapcsolatos saját szubjektív meglátásait általuk helyesbítthesse” (273). Egyáltalán nincs itt szó arról, hogy a tudós az egyedül helyes szerzői intenciót, vagy az egyedül érvényes jelentést próbálna megtalálni, csak arról, hogy szubjektív meglátásait történeti-filológiai stúdiumai segítségével korrigálja. Mai elméleti felfogásunkhoz természetesen még közelebb állna, ha Panofsky erőteljesebben hangsúlyozta volna: a tudós szándékos programja nemcsak a tárgy minél szakszerűbb, hanem önmaga minél pontosabb megismerésére is irányul, s értelmezése, értékítélete mindig ezen objektív és szubjektív szférák közötti térben képződik meg.

Ma már – a posztmodern elméletek tanulságainak figyelembevételével – nem lehet enélkül humán tudományt művelni, s ezt fejezi ki Radnóti Sándornak az a gondolata is, amit jelen könyvem mottójául választottam. Ugyanakkor azt is bizonyítottnak látom, hogy Erwin Panofsky sokat és maradandót tett azért, hogy a tudósi objektivitást a lehetséges legmagasabb szintre emelje, s egyben előkészítse a filológia, az eszmetörténet és a formalista elemzés által uralt terepet a befogadó szubjektum fontosságának a felismeréséhez.

Mint Jan Białostocki hangsúlyozta, Panofsky saját gyakorlatában ritkán valósította meg tökéletes pontossággal eljárásának alapelveit, a módszert mindig a konkrét anyaghoz és feladatokhoz alakította. Mégis, egyes részletkérdések zseniális megoldása mellett olyan általános megállapítások megfogalmazásáig is eljutott, amelyeket immár joggal tekintenek művészettörténeti törvényszerűségeknek. Egyik ilyen nagy eredménye a Warburg vizsgálataira támaszkodó, s Saxllal együtt megfogalmazott ‘törvény’ volt, amely kimondja, hogy „a középkorban az ókori témákat nem antik formákban ábrázolták, az antik formákat pedig nem antik témák ábrázolására alkalmazták. Az antik képi és szöveghagyományok eltávolodtak egymástól, és csak később, a reneszánsz tetőpontján egyesültek.”¹⁸⁹

Panofsky hozzájárulása Warburg ikonográfiájához

“Mit jelentett az antikvítás továbbélése a nyugati ember számára?” – tette fel kutatásai során Aby Warburg újra és újra az általa döntőnek vélt művészettörténeti és kultúrtörténeti kérdést. Panofsky, bizonyos ikonográfiai problémák felvetésével és megoldásával fontos és érdekes felismerésekkel járult hozzá e kérdés tisztázásához. Ebben egyik igen fontos mozzanat volt magának a reneszánsz fogalmának az újragondolása.

A nagy újjászületés művészei és gondolkodói (mint Alberti, vagy Vasari) úgy látták, hogy a keresztény középkor idején a művészet és a klasszikus kultúra elsorvadtak és csak

¹⁸⁹ Fritz Saxllal együtt: „Classical Mythology in Mediaeval Art,” *Metropolitan Museum Studies* IV (1933): 228-80; majd Panofsky 1939 és 1960, idézi Białostocki 1982, 153.

saját korukra támadtak fel újra. Ez azonban nyilvánvalóan csak részigazság. Amint Warburg, majd Panofsky kimutatták, a klasszikus kultúra és motívumkincs sohasem tűnt el teljesen a középkorban, annál kevésbé sem, hiszen több kísérlet is ismert az ókor művészeti ideáljainak feltámasztására – például Nagy Károly udvarában az ú.n. ‘karoling reneszánsz’, de a későbbiekben is. Panofsky egész előadássorozatot, majd egy monográfiát szentelt e kérdéskörnek *Renaissance and Renascences in Western Art* címmel (1960). Mindennek ellenére sohasem tagadta, hogy az ‘igazi,’ 15-16. századi reneszánsz hatalmas változást hozott Európa kultúrájába, amelynek egyik legfontosabb eleme az volt, hogy megteremtette az antikvitás újszerű értelmezését. Panofsky kutatásaiból tudjuk, hogy a középkor két egymással nem érintkező módon viszonyult az antikvitáshoz: létezett egy irodalmi hagyomány, amely megőrizte és fenntartotta a klasszikus motívumokat, ám azokat megváltozott, keresztény tartalmak jelölésére használta. Így például a lantos Orpheusz alakját Dávid királlyal azonosították, egyfajta tipológiai szimbolizmus logikája szerint.¹⁹⁰ Ugyanakkor létezett egy képi hagyomány is, amelyben megmaradtak a klasszikus figurák, elsősorban a trójai háború irodalmi hősei, de pogány istenfigurák is, ezeket viszont a képi ábrázolásokon középkori öltözetben és leginkább gótikus stílusban jelenítették meg.

Panofsky nemcsak felismerte ezt a ‘törvényszerűséget,’ de magyarázatot is adott rá. Mint kimutatta, a képi és a szöveghagyomány elvált egymástól a klasszikus mitológiát az utóbbi őrizte meg (a prehumanista mitológiai szöveggyűjteményekben, a moralista interpretációkban, a *Gesta romanorum*-ban és Boccaccio *Genealogia deorum*-ában) többnyire Észak-Európában úgy, hogy közben nem állott rendelkezésére az antik témák képi hagyománya, amely inkább Dél-Európában, Provence-ban és Itáliában őrződött meg – a szövegek nélkül.¹⁹¹

Mint Białostocki rámutat, Panofsky másik nagy felfedezése a 15. századi ‘rejtett szimbolizmus’ azonosítása volt. Ezt a kutatást Charles de Tolnayval együtt kezdte meg még a háború előtt Hamburgban, de a végső konklúziót 1953-ban megjelent *Early Netherlandish Painting* című monográfiájában vonta le.¹⁹² A jelenség lényege, hogy a késő-gótikus naturalizmus és a reális térábrázolás megjelenésével a középkori szimbolikus gondolkodás arra kényszerült, hogy valamiféle szimbiózist alakítson ki ezzel az új realizmussal. Meg kellett valósítani, hogy a naturalisztikus ábrázolás egyben szimbolikus tartalmakat is hordozzon, hiszen az allegorikus-szimbolikus kifejezés igénye nem tűnt el a kor gondolkodásából. A

¹⁹⁰ A tipológiai szimbolizmus magyarázatához és értelmezési hagyományához ld. Fabiny Tibor szöveggyűjteményét (1998b).

¹⁹¹ Ezirányú eredményeinek tömör összefoglalását ld. az „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” c. cikkének második részében (Panofsky 1984, 294-307).

¹⁹² Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), 131-48. Ismerteti Białostocki 1982, 153-4.

kompromisszum eredménye egyfajta másodlagos szimbolizmus lett, amelynek értelmében a szimbólumok valódi tárgyak formáit öltötték magukra, olyan tárgyakét, amelyek együtt léteztek az emberekkel az adott térben.

E felfedezésnek a jelentőségét aligha kell hangsúlyoznunk, amikor a kora újkori kulturális reprezentációk kutatásához keresünk elméleteket és módszereket. Gondoljunk csak Hans Holbein híres képére, „A követek”-re, ahol a két idealizált reneszánsz nemest a Castiglione által felvázolt ‘udvari ember’ rekvizitumainak tárlata közepette látjuk, s ahol minden aprólékos naturalizmussal ábrázolt tárgy – humanista eszközök, hangszerek, térképek, stb. – gazdag és rejtett szimbolizmust hordoznak (ld. 23. ÁBRA). Ennek a rejtett szimbolizmusnak a finomságait csak kiemeli az a brutális ‘memento mori’ embléma, a kép előterét betöltő, perspektivikusan torzított koponya, amivel Holbein igazán sokkolni tudta nézőit.¹⁹³

A ‘rejtett szimbolizmus’ kutatása azonban veszélyekkel is jár: nehéz megmondani, meddig is lehet visszanyomozni, azonosítani e titkos réteget. Panofsky maga is rémülettel látta, hogy követői a mester nevében alkalmanként miféle elborzasztó kép- és szimbólumvadászatba kezdtek. Utolsó nagy monográfiájában, a síremlék-szobrászatnak szentelt könyvben szokásos elegáns humorával így figyelmeztette az ikonológia gátlástalan használóit:

Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a veszélyt, amely akkor jön létre, ha minden kicsi részletnek mély értelmet tulajdonítunk. Az emberi faj könnyelmű és feledékeny; sok, eredetileg jelentéssel terhes motívumot használt fel később ‘tisztán díszítő’ célokra, amikor az eredeti jelentés már feledésbe merült, vagy elvesztette érdekességét.¹⁹⁴

Végezetül szeretném kiemelni Panofskynak még egy, a kora újkori kultúra kutatásában igen jól hasznosítható szakmai eredményét. Miközben Warburg nyomdokain haladva a klasszikus ókor reneszánszbeli újjászületésének mechanizmusát vizsgálta, az eddigi legpontosabb leírását és értelmezését adta a reneszánsz másik újdonságának, nevezetesen a filológia és az archeológia kora újkori megszületésének. A középkorban ezek a tudományok nem álltak még rendelkezésre, ezért a múltat nem múltbéli totalitásban szemléltek. Panofsky kimutatta: a történelmet a reneszánsz fedezte fel, s ezzel ‘feltalálta’ az antikvitást is, mint a kultúrtörténet egy zárt, önmagában immanens egységét. Ez a felfedezés és körülhatárolás vezetett azután odáig, hogy az antikvitás kutathatóvá vált, az európai ember pedig felismerte önmagát mint szubjektumot, akinek nemcsak múltja, de jövője is van e földön.

¹⁹³ A képi felismerés nehézségeiről ld. Jan B. Deregowski, „Illúzió és kultúra,” in Gregory, Gombrich 1982, 167-93. A perspektivikus torzítás művészi és fizikai összetevőiről továbbá Barrow, *Művészeti világegyetem* (1998), 24-33.

¹⁹⁴ *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York, 1964); idézi Białostocki 1982, 154.

Ernst Gombrich ikonoklazzmusa

A Panofskynál egy generációval fiatalabb Ernst H. Gombrich (1908-2001) tekinthető a warburgi örökség és az ikonológia másik nagyformátumú folytatójának és betetőzőjének. A bécsi származású osztrák fiatalember huszonkilenc éves korában, 1936-ban került a londoni Warburg Intézetbe, amelynek munkatársa, majd a háborús évek BBC tudósítójaként eltöltött időszaka után 1959-től 1976-ig igazgatója volt. Gombrich nyugdíjba vonulása után is a világ művészettörténetének és az úgynevezett 'Warburg-iskolának' meghatározó alakja maradt.

Műveinek mennyisége és tematikus skálája szinte párját ritkítja. A hagyományos művészettörténet nagy témáit szakmunkákban és a milliók által olvasott *The Story of Art* (1950, magyarul Gombrich [1974] 1983) formátumú népszerűsítő művekben fejtette ki; ezen kívül érdekelte a szociológia és a történelem, a pszichológia és az érzékelés neurobiológiai vonatkozásai; korszakos munkákat publikált a művészet konvencionálisáról, valamint a vizuális illúziókeltés mechanizmusairól. Nyolcvanéves korában újra németül kezdett írni, s 1997-ben könyvet szentelt Bécs művészi világának, *à la* 'Anno 1900.'

Könyvemben természetesen csak annyiban foglalkozom Gombrich munkásságával, amennyiben az kapcsolódik a szemiotika és az ikonográfia témájához, illetve szavak és képek viszonyának vizsgálatához. E téren a legfontosabb műve az 1972-ben megjelent *Symbolic Images* című tanulmánykötet, mely 1948 és 1971 között írt szimbólumelméleti és -történeti tanulmányainak gyűjteménye (ld. Gombrich 1978), s amelyről a következő alfejezetben lesz szó. Egy későbbi fejezetben, a posztmodern ikonológia tárgyalásakor majd még egyszer visszatérek Gombrichnak a művészi konvenciókkal és a művészi illúzióval kapcsolatos vizsgálataira.

A szimbolikus képek elmélete

A szimbólumelméleti kutatásokban kulcsfontosságú *Symbolic Images* című könyv előszavában Gombrich rámutat, hogy a 20. század elején még olyan nagy művészettörténészek is mint Wölfflin, felesleges pedantériának tekintették a szimbólumok kutatását. Warburg és Panofsky hatására azonban ez a helyzet gyökeresen megváltozott – annyira, hogy idővel magának Panofsky mesternek is tiltakoznia kellett az indokolatlan szimbólumvadászat ellen. Mások azzal bírálták az ikonológiát, hogy a műalkotásoknak kizárólag intellektuális aspektusaira koncentrált, elhanyagolva a formák és az esztétika kérdéseit. Gombrich bevallott célja az volt, hogy eloszlassa e félreértésből eredő vádakat: ennek szentelte a könyv bevezetőjét, amelynek „Az ikonológia céljai és határai” címet adta.¹⁹⁵ Míg a könyv legfontosabb fejezete, az „Icones symbolicae” magyar fordításban is hozzáférhető (Gombrich

¹⁹⁵ "Introduction: Aims and Limits of Iconology," in Gombrich 1978, 1-26.

1998), a bevezető nem. Elméleti fontossága mellett ez is indokolja, hogy kissé részletebben ismertessem.

A bevezető számos alfejezetre oszlik, közülük mindjárt az első, „A jelentés bizonytalansága” rávilágít Gombrich fő érdeklődési területére, nevezetesen a művészetet és a befogadást egyaránt formáló konvenciókra, s a műalkotások jelentésének a konvencióktól függő változásaira. Panofskyhoz hasonlóan Gombrich is szerette a szemléletes és frappáns példákat, itt most a londoni Piccadilly Circus téren álló híres Erősz-szobrról ad elemzést, amely eredetileg nem is a szerelem istenét kívánta megörökíteni, hanem a híres 19. századi filantróp, Shaftesbury hetedik grófjának emlékét. Bemutatva a szobor jelentése körüli vitákat és félreértéseket, Gombrich arra a következtetésre jut, hogy helyesebb a jelentés szintjeiről vagy aspektusairól beszélni ahelyett, hogy valamiféle homogén denotációt tételeznénk. E szobor esetében kétségtelenül ott van a *reprezentációs* jelentés (azaz a szárnyas ifjú); egy másik jelentésszinten ez megfeleltethető Erősz istennek, miáltal a jelentés a mítosz *illusztrációja* lesz, egy harmadik szinten viszont – Shaftesburyre vonatkoztatva – Erősz mint a nagylelkűség és a felebaráti szeretet *szimbóluma* jelenik meg. Csakhogy a jelentés egyik szinten sem fix, egyértelmű vagy végleges, hiszen mindig bővíthető, újraértelmezhető, aláásható. Gombrich erre vonatkozó befogadásesztétikai kérdése így hangzik:

Az ikonológust valóban első sorban csak a szerzői intenció érdekli? Újabban divatos lett ezt tagadni, különösen a tudatalatti felfedezése óta, amelynek szerepe a mű alkotási folyamatában kételyeket ébreszt az intenció direkt felfogását illetően.

Posztstrukturalista problémákon iskolázott lelkesedésünk azonban hamarosan lelohad, hiszen kiderül: Gombrich egyáltalán nem veti el a szerzői intenció eszméjét, s a problémára az amerikai filozófus és irodalomelmélet-író, E. D. Hirsch megoldását adaptálja, aki a jelentés vizsgálatában megkülönböztette a *jelentés*, a *jelentőség*, valamint az *implikáció* aspektusait.¹⁹⁶ Hirsch az egyértelmű és rekonstruálható szerzői intenció védelmében vesztés csatákba keveredett a dekonstrukció atyamestereivel, s így hamar kikerült az elméleti kánonból. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy számos megfigyelése és javaslata ma is hasznosnak tűnik. Ilyen például az a Gombrich által is helyeselt stratégia, melynek jegyében egy mű jelentésének keresését azzal kell kezdeni, hogy megpróbáljuk megállapítani a műfaját, illetve megpróbálunk tisztázni az intencióval összefüggő faktorokat, például, hogy van-e jelen irónia vagy sem. E műveletek hiányában olvasatunk igen nagy valószínűséggel félreértést fog eredményezni. Gombrich példájánál maradva, ha a Piccadilly szobráról megállapítjuk, hogy az az ‘emlékkút’ műfajába tartozik, interpretációnk máris olyan pályára került, amelyről bár nem tetszőleges, de nem is csak egyetlenegy irányba haladhatunk tovább.

¹⁹⁶ Fentebb magam is hivatkoztam Hirsch elméletére és a fő művéből készült magyar kiadásra (1998) – ld. a 34 lapon.

Végiggondolva Hirsch és Gombrich érvelését, magam úgy érvelnék, hogy nem kell feltétlenül elfogadnunk a szerzői intenció helyreállíthatóságába vetett optimista álláspontjukat ahhoz, hogy haszonnal alkalmazhassuk például a *jelentés – jelentőség – implikáció* hármas megkülönböztetését, vagy a műfaji normakontroll elvét.

E felvezetés után Gombrich az ikonográfia és ikonológia problémája felé fordul. Kijelenti, hogy az ikonográfusnak hangsúlyozottan támaszkodnia kell a műfajok vizsgálatára, mert enélkül elveszne az illusztratív jelentések erdejében. A 'Madonna és a gyermek' műfajának a felismerése például segít abban, hogy egy anyát és gyermekét ábrázoló kép mögött ne kelljen kétségbeesetten keresgelnünk a programadó irodalmi tartalmat (szüzét, történetet, mítoszt).

Hangsúlyoznunk kell, hogy Gombrich mindvégig a reneszánsz művészetről és annak megértéséről beszél, javaslatait tehát hibás lenne más korszakokra és ábrázolási hagyományokra tetszőlegesen kiterjeszteni. Érvelésének lényege, hogy a középkorban és a reneszánszban létezett egy műfaj, nevezetesen a 'programmatikus kép' műfaja, amelynek célja éppen az volt, hogy közvetlenül kapcsolódjon a kor kanonikusnak elfogadott keresztény és antik szövegeihez. Ebben a szűkebb perspektívában talán még mai szemmel sem tűnik eretnekségnek elfogadni azt, hogy „az interpretáció egy elveszett bizonyíték rekonstrukciója lesz” (i.m., 6). Gombrich azonban abban is Panofsky követőjének és továbbfejlesztőjének bizonyul, hogy maga is hangsúlyozza a befogadói interpretációs aktus fontosságát és az értelmezés ebből fakadó bizonytalanságait, illetve nyitottságát:

Az interpretáció határainak kérdése nem hagyható ki egy a reneszánsz szimbolizmussal foglalkozó kötetből. Ugyanis minden ikonográfiai kutatás attól függ, hogy mi előzetesen mit keresünk, vagyis hogy mit gondolunk lehetségesnek és mit lehetetlennek egy adott korban, vagy miliőn belül (7).

A műfaji kontroll mellett a dekórum kérdését is hangsúlyozza Gombrich. Dekórum alatt a régiek a konvencióknak megfelelő, 'illendő,' 'odaillő' kifejezést vagy témaválasztást értették, és a reneszánsz e téren megintcsak sokkal érzékenyebb volt, mint mai korunk. Gombrich úgy látja, hogy a megfelelő minták és asszociációk mintha a reneszánsz emberek „agyába lettek volna kódolva,” akik könnyűszerrel tudtak kapásból bibliai vagy mitológiai példázatokot és párhuzamokat elősorolni bármilyen témára, problémára, motívumra – s művészetükkel ezt a fajta gondolkodásmódot reprezentálták. Így például ha egy tanácstermet ki kellett díszíteni, a művész mitológiai, bibliai és történelmi motívumok és allegóriák hatalmas repertoárjából válogathatott (7-8). A reneszánsz művészet esetében úgy tűnik, hogy a vizuális kifejezés irodalmi alapú volt, minden kép mögött történetek sokasága rejlett, s Gombrich érvelése szerint e történetek nélkül a legtöbb kép nem is érthető. Mégpedig azért nem, mert egy történetet annyiféleképpen lehet vizuálisan megjeleníteni, hogy az eredeti program megtalálása nélkül tulajdonképpen az értelmezés lehetetlenné

válí. Warburg óta tisztában vagyunk e programok fontosságával és megvilágító erejével, ám Gombrich arra a veszélyre is figyelmeztet, amelyet ‘szótár-téveszmének’ (*dictionary-fallacy*) nevez.

A ‘szótár-téveszme’ lényege, hogy nem szabad konvencionális szimbólumokat kontextusukból kiszakítva, mintegy szimbólumszótárak segítségével fejtegetni, ahogyan a nyelvtanulót is könnyen tévútra vezetheti a szótár. Amikor a nyelvtanuló azt gondolja, hogy ha minden szó jelentését megtalálja szótárában, immár semmi sem gátolhatja megértését., nyilvánvalóan rossz úton jár, egy illúzió ranjára lesz. Cesare Ripa *Ikonológiáját* szokás így olvasni (pedig a használók szórakoztatóbb könyvet is találhatnának, jegyzi meg éppen Gombrich), nem törődve azzal, hogy Ripa nem szótárnak szánta művét, hanem metaforák illusztrált gyűjteményének, ahogyan arról sem feledkezett meg, hogy egy metafora korántsem reverzibilis. Ez pedig azt jelenti, hogy jóllehet egy gondolatot számos különböző metaforikus hasonlattal kifejezhetünk, ám csak magát a metaforát ismerve, nem biztos, hogy automatikusan visszajutunk az eredeti gondolathoz, hiszen minden metafora és szimbolikus elem általában több jelentéssel is rendelkezik.

Gondoljunk csak példának okáért a kígyóra. Ádám és Éva elveszejtése miatt általában a csalárdság és a gonoszság emblematisztikus reprezentációjának tartják (*in malam partem*), de egy másik bibliai hely alapján – „legyetek tehát okosak, mint a kígyók” (Máté 10, 16) – viszont éppenséggel a bölcsesség követendő példájává is válhat (*in bonam partem*). Georg Philip Harsdörfer *Frauenzimmer Gesprächspiele* című emblémáskönyvében hozzáteszi továbbá, hogy a saját farkába harapó kígyó az örökkévalóság jelképe is lehet, tehát „nem lehet egy emblémát értelmezni azt megelőzően, hogy ne tanulmányoztuk volna alaposan az alkalmazott figurák természetét. Ez viszont gyakran rejtett és nem is lehet vizuálisan ábrázolni.”¹⁹⁷

Gombrich szokásos fanyar iróniájával felteszi a kérdést: vajon miért fáradozott Ripa annyit pusztán azért, hogy többértelmű, megfejtethetlen szimbólumokat alkosson? A válasz, úgy tűnik, a premodern szimbólumelméletekben keresendő, amelyeknek a reneszánsz embere egyetemesebb érvényt és fontosságot tulajdonított, mint magának a konkrét értelmezési aktusnak.

Gombrich igen nagy érdeme, hogy elkülönítette és gondosan leírta azt a két nagy szimbólumelméletet, melyek közül egyik sem tekintette a szimbólumot annak, aminek Peirce és a modern szemiotika óta tartjuk, vagyis konvencionális jelnek. A reneszánsz embere a szimbólumokat nem kommunikációs jeleknek, hanem lényegi, esszenciális tartalmak hordozóinak gondolta, s Gombrich – „Icones symbolicae” című tanulmányában – a szimbolikus

¹⁹⁷ Idézi Daly 1998, 49.

képeknek mind ontológiájával, mind pedig pragmatikájával számot vetett.¹⁹⁸ A képek forrását, létmódját egy egyszerű táblázatban foglalta össze:

TAPASZTALAT	HAGYOMÁNY	KIFEJEZÉS
egy tárgy ábrázolása	egy eszme jelképezése – allegória	egyéni szimbolizmus – művészi kifejezés, vízió

Az első kategória ábrázolás és imitáció egységét mutatja: a kép egy létező tárgy, objektum *hípoikonja*, amelynek forrása az érzékelés és a tapasztalat. A második és a harmadik kategóriában a képek forrása immár nem a tapasztalat, hanem valamiféle intellektuális transzformáció, amely eszméket alakít képekké. A három szint akár egyetlen képen is megjelenhet: „Hieronimus Bosch festményének egy motívuma *ábrázolhat* egy eltört edényt, *jelképezheti* a falánkság bűnét, és *kifejezheti* a művész tudattalan szexuális fantáziálását, számunkra azonban a jelentés három szintje világosan elkülöníthető” (Gombrich 1997, 34).

A táblázat forrása Christophoro Giarda 1626-ban írt elemzése egy akkor készült, kollégiumi olvasótermet díszítő freskóciklusról, amelynek tárgya a tizenhat ‘szabad művészetet’ apoteózisa volt. Az elemzés elé Giarda bevezetőt is írt a szimbolikus képek művészetéről és hasznosságáról.¹⁹⁹ Érvelésének lényege, hogy az allegorikus megszemélyesítések nem egyszerűen képi nyelvre fordított szavak, esetükben nem valamiféle titokzatoskodó képírással van dolgunk, hanem

ezeknek köszönhetjük, hogy a mennyből a test sötét barlangjába száműzött lélek, melynek cselekvését az érzékek kötik gúzsba, megpillanthatja az Erények és a Művészetek anyagtól elkülönített, de mégis színekkel felvázolt, ha nem is tökéletesen kifejezett szépségét és formáját, s így még hevesebb szeretetre és vágyra gyűlhat irántuk (Gombrich 1997, 33).

Giarda fejtegetéséből Gombrich azt a következtetést vonta le, hogy a barokk-kori professzor laudációjában arra gondolhatott: a festmények a platóni ideák megjelenítései lennének. Mivel arra nincsen bizonyítékunk, hogy valóban így volt, csak arra, hogy Giarda miként interpretálta őket, ezért Gombrich – ismét csak Panofsky nyomdokain – a képek létmódja mellett azok funkciójára és használatára igyekezett koncentrálni. Hangsúlyozta, hogy a jelentés nem pszichológiai kategória (ebben az esetben rekonstrukciója valóban reménytelen lenne), hanem a társadalmi konszenzus vagyis a konvencionalitás kategóriája,

¹⁹⁸ A *Symbolic Images* kötet bevezető tanulmányát a magyarul mindeddig meg nem jelent angol eredetiből idézem (Gombrich 1978, 1-26), az „Icones symbolicae” tanulmányt Novák György kitűnő magyar fordításából (Gombrich 1997, 31-115).

¹⁹⁹ Giarda bevezetőjét magyarul közli Pál József ikonológiai szöveggyűjteménye: „Az alexandriai könyvtár szimbolikus képei” (Pál 1997, 23-9).

éppúgy, mint bármilyen más jelrendszer esetében is. A látszólag merev, intenció-orientált álláspont így szinte észrevétlenül fordul át az értelmező közösség hagyományainak és konvencióinak a kutatásába.²⁰⁰

A konvencionális szimbólumhasználatok kérdéséhez, folytatja gondolatmenét, „csak úgy nyúlhatunk eredményesen, ha hajlandók vagyunk a kép funkciójára vonatkozó, rendszerint magától értetődőnek tartott feltételezéseket elvetni” (i.h.). A racionális elemzés talaját elhagyva olyan esetekkel is találkozunk, amikor egy mágikus kép nemcsak ábrázolja az ellenséget, hanem annak helyére is lép [nem reprezentál, emlékeztet, hanem *re-representál*, újrateremt – SZGYE], vagy amikor egy fétis-szobor nem csupán szimbolizálja a termékenységet, hanem ‘bíri is azt’ (34).

Csak hogy a ‘reprezentálás’ kettőssége nem a képtől magától, hanem annak használatától függ, vagyis a funkció alapján megint csak három szimbólum-hagyományt különít el Gombrich, s e hagyományok nemcsak képalkotási, hanem képértelmezési és képhasználati tradíciót is jelentenek. Az ő megfogalmazásában: „A képhez való hozzáállásunk elválaszthatatlanul összefonódik a világegyetemről alkotott elképzelésünkkel” (i.h.). E három hagyomány a következő táblázatban foglalható össze:

DIDAKTIKUS	REVELATÍV	MÁGIKUS
metaforák, az arisztotelészi hagyomány	szimbolikus-intuitív használat, a platóni hagyomány	‘nagyerejű’ ezoterikus képek, a mágikus-hermetikus hagyomány

A didaktikus metafora egy eszme *kifejezése*, intellektuális működés eredménye, funkciója pedig a dekorativitás, a szórakoztatás, a magyarázat, és/vagy tanítás azáltal, hogy választékosá teszi a nyelvi vagy képi ábrázolást és valamilyen tanulságot *illusztrál*. Ezt a technikát az arisztotelészi-cicerói hagyomány propagálta, s tipikus megnyilvánulásai voltak a reneszánsz emblémák. Ezekben a háromosztatú, mottóból, képből és versből álló didaktikus-figuratív kifejezésekben szavak és képek kölcsönösen felerősítették egymást. Egy példával illusztrálva: Henry Peacham „Homo microcosmus” mottójú emblémáján a kép (*pictura*) a makro- és a mikrokozmosz összefüggéseire utal egy stilizált, de dinamikát sem nélkülöző kompozícióban, a vers (*subscriptio*) pedig viszonylag szolgai módon elismétli a fő mondanivalót, olyan részleteket emelve ki, melyek a kisméretű képen nem volnának megjelelődhettek (24. ÁBRA). A didaktikus képek hatásmechanizmusát az ismert latin közmondással – *veritas filia temporis* – szemléltethetjük. ‘Az Igazság az Idő leánya’ szólás arra utal, hogy az igazság előbb vagy utóbb mindig napfényre derül. Ez azonban nem magától következik be,

²⁰⁰ Gombrich nézeteit a hagyomány jelentőségéről ld. még Didier Eribonnal készült interjúkötetében: Gombrich, Eribon 1999, 67-86.

hanem megértést, elemző gondolkodást igényel, s ezt segíti, mintegy katalizálja a didaktikus kép.²⁰¹

Az arisztotelészi hagyománnyal ellentétben a platóni iskola másfajta erőt tulajdonított a szimbolikus képeknek. Eszerint a kép egy magasabbrendű idea sűrített, nem diszkurzív módon való kifejeződése, amely a befogadóra hirtelen megvilágosodásként, *revelációként* hat. Már korábban idéztem Plótinosz megjegyzését, miszerint az égiek világában nem propozíciók és szillogizmusok hangzanak el, hanem „ott minden gyönyörű képekben fejeződik ki” (ld. fentebb, 13). Ugyanez a képszemlélet köszön vissza James Joyce imagista szimbólumelméletében: Joyce a szimbolikus kép hatását *epifániának* nevezte, a Napkeleti Bölcsek vízkereszti megvilágosodására utalva. Ilyen revelatív, meditáció során történő megvilágosodáshoz vezetnek az indiai-tibeti mandala-képek, vagy egyes reneszánsz kozmogrammok (például John Dee ‘hieroglifikus monád’-ja), amint azt hamarosan látni fogjuk.

A didaktikus, revelatív és mágikus képek paradigmája különösen jól illusztrálható a reneszánsz okkult filozófia eszmetörténetéhez kapcsolódó vizuális megfogalmazásokon, annak ellenére, hogy a közgondolkodás az okkult filozófiát *mutatis mutandis* a mágikus eszmék és kifejezések világába szokta utalni. Ez azonban nem így van. A ma egyértelműen a ‘mágia’ szférájába sorolt asztrológia és alkímia körén belül a képi ábrázolások (és ugyanígy a verbális fejtegetések) jelentős részét didaktikus-metaforikus reprezentációk teszik ki, melyekben a képes beszédben elmondott tartalom diszkurzív módon magyarázza vagy illusztrálja tárgyát. Így például Michael Maier híres alkimista emblémagyűjteményének, az 1617-ben megjelent *Atalanta fugiens*nek legtöbb darabja – a képek és a hozzájuk tartozó versek egyaránt – e kategóriába tartozik.²⁰² Vizsgáljuk meg most részletesebben ezt az érdekes alkimista képeskönyvet a verbális és vizuális kifejezés Gombrich által feltárt funkcióinak, illetve Peirce szemiotikai jel-aspektusainak szempontjából.

Jelelmélet, ikonográfiai pragmatika és okkult diszkurzus

A Maierral foglalkozó szakirodalom megegyezik abban, hogy ennek az alkimista emblémagyűjteménynek több jelentésrétege is van, mely egy összetett, multimediális kifejezőrendszeren keresztül ragadható meg. Hogy ez utóbbival kezdjük: a könyv ötven emblémát tartalmaz, mindegyik a szokásos elemekből – *inscriptio*, *pictura* és *subscriptio* – áll, melyeket kiegészítenek Maier tanult, humanista, magyarázó kommentárjai, valamint egy teljesen egyedi elem: mindegyik emblémához egy fűga is tartozik. Maiernél tehát szó és kép

²⁰¹ *A veritas filia temporis* – Panofsky nyomán támadt – szakirodalmát Fabiny Tibor ismertette a magyar szakirodalomban (1984b).

²⁰² Az okkult szimbolizmus tipológiájára „The Powerful Image” című tanulmányomban tettem javaslatot (ld. Szőnyi 1996b); Maier okkult szimbolizmusáról részletesen írtam: „Occult Semiotics and Iconology: Michael Maier’s Alchemical Emblems” (ld. Szőnyi 2003).

együtteséhez még a zene is hozzájárul. Ennek funkciója kettős: egyrészt kiegészíti az amúgy is bonyolult allegorikus-filozófiai referenciális rendszert, másrészt pedig pszichológiai hatása révén olyan mentális relaxációs állapotba hozza a mű befogadóját, hogy az könnyebben, a diszkurzív gondolkodástól elszakadva, intuitív módon tudjon megnyílni a misztikus igazságok előtt.²⁰³

Nemcsak az alkalmazott média összetett, hanem a mű jelentésrétegei is. A fő mondanivaló alkímiai, ám ez jobbára mitológiai történetek keretében jelentkezik, míg a technikai és figuratív nyelv oszcillálásából eredő feszültség a spirituális-filozófiai tanítás irányába hat. És e vallásos-teozófiai diszkurzus kontextusában a technikai-alkímiai kifejezések is egy metaforikus-allegorikus 'szleng' értelmét nyerik el.

A címlap kiváló összefoglalása a műnek, egyben arra is példát mutat, hogy miként teremti meg a reneszánsz-barokk illusztrált címlap szó és kép *Gesamtkunst* együttesét:

A MENEKÜLŐ ATALANTA

*amely új alkímiai emblémákban fedi fel a Természet titkait,
részben a szemnek és az elmének, részmetsetek, mottók, epigrammák
és kísérő jegyzetek segítségével,
részben a fülnek és a lélek felfrissülésének, ötven háromszólamú zenei fuga segítségével,
egyszerű dallamokkal és olyan emblémákkal, melyek látva, olvasva, meggondolva,
megértve, megítélve, énekelve és hallgatva különleges gyönyört okoznak.*²⁰⁴

A fenti szöveget (és az impresszumot) teljes keretbe foglalja egy sor emblematicus-allegorikus kép, mitológiai szereplőkkel. A címlap alján Atalanta és Hippomenész a változékony mercuriust, vagyis a higanyt, valamint a megbízható ként jelképezik, arra emlékeztetvén, hogy miként győzte le fufanggal és bűbájjal Hippomenész a gyors amazont.

Mint tudjuk, Atalanta árkádiai királylány volt, de mivel apja fiút szeretett volna, ezért mérgében kitetette az újszülöttet az erdőbe, ahol medve szoptatta s vadászok nevelték fel. Így érthető, hogy 'Diana gyermeke lett,' futásban és nyíllövésben verhetetlen volt. Mikor apja – aki időközben visszafogadta –, férjhez akarta adni, Atalanta azt kötötte ki, hogy csak olyanhoz megy hozzá, aki legyőzi őt futásban. Az ifjú Hippomenész úgy tudta legyőzni, hogy futás közben Aphroditétől kapott aranyalmákat ejtett el az úton, melyek természetesen elvonták a lány figyelmét a versenyről. Mival azonban Hippomenész

²⁰³ Az *Atalanta fugiens* egyetlen olyan kiadása, mely a fúgákat is tartalmazza, Joscelyn Godwin és Hilde-
marie Streich gondozásában jelent meg (Maier 1989). A mű képei, valamint a fúgák ma megtalálhatók
Adam Maclean híres alkímiai internetes portálján (<www.levity.com>), ahol a zenei tételek meg is
hallgathatók.

²⁰⁴ Az *Atalanta fugiens* képeinek és szövegeinek idézéséhez De Jong kritikai kiadását használtam (Maier
1969), a szövegeket saját fordításomban idézem. Itt köszönöm meg Kristóf Ildikó felvetését, aki
szerint a cím *fugiens* ('menekülő') szava lehet szójáték is, a mű fugáira utalva.

elfeledkezett a hálaáldozatról, az istennő megbüntette. Heves vágyat bocsájtott az ifjúra, hogy egy megszentelt erdei szentélyben tegye magáévá a lányt. A felháborodott istenek ezért az ölelkezőket oroszlánná változtatták.

Maier könyvének címlapján a jobb oldalon Vénusz látható, amint Hippomenésznek nyújtja az aranyalmákat, melyekkel elvonja Atalanta figyelmét a versenyről. Alattuk Kübelé kerek temploma látható, ahol a fiatalok egymáséi lettek, rettenetesen feldühítve ezzel az isteneket, s fejükre vonva a büntetést. Erre a templomból kisompolygó oroszlánypár utal, s egyszersmind felidézi az alkímiai transzmutáció egyik legfontosabb allegorikus alakját is.²⁰⁵

A címlap bal oldalán Herkulest látjuk, amint tizenegyedik (más mondaváltozatok szerint tizenkettedik) munkáját végzi: a Heszperiszek kertjének aranyalmait gyűjti be. A lap tetején az 'ideális szépségű' kert látható, ahol Arethusza nimfa, Artemisz vadászkedvű társnője és Heszperia egy sárkányt és egy sast figyelnek, utóbbiak ismétcsak fontos alkímiai szimbólumok, míg a forrássá vált Arethusza szintén a vegyi folyamatban részt vevő egyik elem, a víz megszemélyesítője (25. ÁBRA).

E képi elemeken keresztül Maier szellemesen és művelt humanista módján allegorikusan foglalta össze az alkímiai folyamatot, s mint De Jong aprólékosan dokumentálta, a mitológiai keret elemei mind megtalálhatók a középkori és reneszánsz alkimisták sokszor igen homályos és bonyolult műveinek képvilágában.²⁰⁶

Bár az *Atalanta fugiens* alapvetően konzervatív mű, filozófiai koncepciójában újító elemek is vannak. Mindenekelőtt kitűnő gyakorlóterepet biztosít a kora újkori okkult reprezentációk szemiotikájának tanulmányozásához. Jonathan Goldberg felvetése nyomán Urszula Szulakowska mondta ki, hogy az emblémaképek naturalista stílusa és absztrakt jelentése közötti feszültség egy olyan többértelmű teret képez, amely az alkímiai emblémák esetében vizuális metonímiákkal, vagy Peirce terminológiájával élve „indexikus affinitással” telik meg (Szulakowska 2000, 1-2). Szulakowska emlékeztet Peirce 'index' és 'szimbólum' közötti különbségtételére: míg az index valamely oksági vagy organikus kapcsolat révén mutat rá jelöltjére (természetes jelek), addig a szimbólumok esetlegesek és konvencionálisak. Peirce harmadik kategóriája az 'ikon,' „az a jel, amely pusztán hasonlósága által helyettesít valamit” (CP 3.362). Peirce ugyanakkor igen rugalmasan értelmezte a 'hasonlóság'

²⁰⁵ Tótfalusi István mitológiai lexikona Zeusz templomának tudja a szentélyt (1993, 51), Kerényi a „Nagy istenanya,” vagy Nagy Artemisz szentélyét említi (1977, 262). Ugyanitt megmagyarázza az oroszlánná változtatás értelmét: „Akkoriban az volt a közfelfogás, hogy az oroszlánok szűzen élnek egyással, csak párducokkal párosodnak: tehát az átváltoztatás örök szüzességre ítélte Hippomenészt és Atalantát.” Ez a magyarázat ugyancsak alátámasztja az alkímiai értelmezést, hiszen az oroszlán a higany szimbóluma és annak kettős természetére emlékeztet: egyrészt vad és az incesztustól sem riad vissza (az alkímiai allegóriákban felfalja a napot), másrészt – megtisztulva a szüzességben – a visszanyert hatalmat, a lelki aranyat jelképezi; így Krisztus allegóriája is lehet (ld. Jung 1980, 252, 285-7, 331, 436, 463).

²⁰⁶ Ld. De Jong részletes elemzését in Maier 1969, 314-29.

fogalmát, s szinonimaként használta az ‘ikonikus nyitottság’ kifejezést is, amely számára azt jelentette, hogy „az ikon nem kizárólag egy létező dolog helyett áll, ahogy az index. Tárgya lehet pusztá fikció is” (CP 4.531).

A fenti distinkció alapján Szulakowska úgy véli, hogy „a legtöbb alkímiai reprezentációt ‘ikonikusnak’ is nevezhetnénk, hiszen irracionális eszméket vizualizálnak, mint például ‘az ellentétek egységét’” (Szulakowska 2000, 2). A 16-17. századi emblémákon a naturalisztikus ábrázolás hatására mindez megváltozott, hiszen a realista elemekből építkező képek mintegy a valóság indexikus kiterjesztésének tűnnek. Mindehhez jómagam azt tenném hozzá, hogy ezeken a képeken természetesen megjelenik a peirce-i ‘szimbolikus’ jelölés is, hiszen ezek a realista-naturalisztikus képek valójában a Panofsky által leírt ‘rejtett szimbolizmust’ közvetítették (ld. fentebb, 93), vagyis konvencionális és metaforikus jelekként figuratív interpretációt sugalltak.

Az *Atalanta fugiens* emblémái hibrid jelek, amelyek a különböző jelölési osztályok között oszcillálnak. Mindezt három példával szeretném illusztrálni. A XXIV. embléma egy metaforikus-didaktikus jelenetet ábrázol naturalisztikus stílusban (26. ÁBRA). A mottó szerint: „A farkas felfalta a királyt és miután a farkas elégett, a király újra életre kelt” (Maier 1969, 186skk.). Ez a ‘történet’ az alkímiai folyamat egyik fázisára utal: a király a ‘Bölcsék köve,’ meg kell halnia a farkas (antimon, vagy *prima materia*) által, majd meg kell tisztulnia a tűzben ahhoz, hogy feltámadhasson.²⁰⁷

A vers és a kép összhangban állnak egymással: a kép metaforák vizuális megjelenítésével illusztrálja, teszi érthetőbbé az epigrammában leírt folyamatot.

*Fogd el a farkas fenevadat azáltal,
hogy a király testét eléje veted.
[...]
Aztán vedd máglyára, melynek tüzeit Vulkán szítja,
hogy ez a szörnyeteg is hamuvá váljon.
Ismételd ezt addig, míg a király fel nem támad,
s büszkén mutatja oroszlán szívét. . .*

Amint De Jong rámutatott, az allegorikus történet Basil Valentine *Tizenkét kulcsából* származik, melyet maga Maier adott ki *Tripus aureus* című munkájában. A szöveg az alkímiai folyamatot magyarázza mitologikus-allegorikus epizódokon keresztül (Maier 1969, 189). Maier önálló művének újdonsága a képekkel való kombinálás, amely Peirce mindhárom szemiotikai funkcióját megvalósítja: legerősebb benne az indexikus elem, mivel egyrészt a kép naturalisztikus stílusa, a szinte felismerhető németalföldi táj, meg a farkas és a király

²⁰⁷ Az alkímiai folyamat pszichologizáló magyarázatát, ugyanakkor eredeti művekre támaszkodó korrekt leírását ld. Jung *Az alkímiai konjunkció* (1994), illetve *Psychology and Alchemy* (1980) és *Alchemical Studies* (1983) című munkáiban.

pontos ábrázolása a külső valóságra utal; másrészt a kép egésze a kísérő versre 'mutat kifelé,' indexként. A kép továbbá ikonikus funkcióval is rendelkezik, amenniben 'felmutat' olyan konceptuális egységeket, mint 'király,' 'farkas,' stb. Ugyanakkor, mivel ezek az elemek egy konvencionális kód alapján allegorikusan-metaforikusan dekódolandók, számításba kell vennünk egy erőteljes szimbolikus funkciót is.

Maier gyűjteményének másik érdekes darabja a nyolcadik embléma (27. ÁBRA), melynek *picturáján* egy férfi karddal kettévág egy tojást. A környezet rejtélyes és elgondolkodtató: a városi tájkép fontos eleme egy a városfalon nyíló alagút, amely a reneszánszban népszerű perspektivikus ábrázolás sajátosságaival mutatja, hogy 'a párhuzamosok a végtelenben találkoznak.' Az alagúttól eltekintve a környezet igen hasonló a reneszánsz színházak díszletképeihez, amelyet például Palladio vicenzai teátrumában is találunk.

Az embléma mottója lakonikus: „Fogj egy tojást és szúrd át egy tüzes karddal” (Maier 1969, 95ff.). A rövid *subscriptio* a fönixmadár tojását említi, amelyet az adeptusnak meg kell találnia ahhoz, hogy előrehaladhasson a nagy művel. Majd

*Támadd óvatosan a tüzes karddal (amint az szokásos);
Segítse Mars Vulkánt; s a kikelő madár majd
Vas és tűz meghódítója lesz...*

A kommentár nagyobb része Maier gondolkodásának megfelelően mitológiai spekuláció. Elősorolja a fönixre vonatkozó legkülönbözőbb történeteket, s ezekhez hozzáteszi Vulkán tevékenységeit, Athéné születésének történetét és még számos más motívumot, amelyek mind valamilyen allegorikus kapcsolatba hozhatók az alkímiai folyamattal. E történetek megintcsak mind megtalálhatók a hagyományos alkímiai szakirodalomban, de mint Urszula Szulakowska kimutatta (2000, 163 skk.), Maier feldolgozásának újdonsága az, hogy a hagyományos bölcsességet új kontextusba helyezte a perspektivikus alagút képének beépítésével: ez a színpadszerű környezet a püthagóreus theurgia, vagyis a geometriai fehér-mágia diszkurzusába vonja az alkímiát, s a reneszánsz fényszimbolika misztikus filozófiájával köti össze. Túlságosan nagy teret igényelne itt e többretegű szimbolizmus teljes áttekintése, szemiotikai szempontból elég annyit nyugtáznunk, hogy egyrészt ismét mindhárom peirce-i funkció jelen van, másrészt a képen keveredik a Gombrich által említett első két funkció is, a didaktikus-allegorikus arisztotelészi és a megvilágosító revelatív-platonikus funkció.

Maier talán legmisztikusabb emblémája a huszonegyedik (28. ÁBRA). A kép alaprétegét ezesetben is a naturalisztikus ábrázolás alkotja: egy németalföldinek látszó városkában vagyunk, ahol egy málló vakolatú házfal mellett egy igen élethűen ábrázolt, szakállas bölcs áll és egy körzővel a falra felrajzolt ábrára mutat. Nem lehetünk biztosak abban, hogy ő rajzolta-e a képet, vagy talán természetfölötti úton került oda, s a bölcs csak az értelmezője, mint Dániel a *Mene tekel* feliraté a babiloni palotában. E bizonytalanság felveti azt a lehe-

tőiséget, hogy itt a Gombrich által revelatív képnek nevezett intuitív megvilágosítás intenciójával állunk szemben. Még különösebb maga a falon lévő rajz: egy geometriai konstrukció (kör, háromszög és négyzet alkotta misztikus kozmogrammm), melynek belsejében mezítelen emberpár áll. A reneszánsz tökéletes stílusában megrajzolt emberi testek naturalizmusát szinte azonnal kioltja a geometriai absztrakció, mely meditációra készítet, vagy megvilágosodáshoz vezet.

A mottó azt sugalmazza, hogy a Bölcsék Kövének előállítását kapcsolatban áll a kör négyszögesítésével. „Csinálj egy kört egy férfiből és nőből, ebből egy négyzetet, majd egy háromszöget, / Csinálj egy kört és tiéd lesz a Bölcsék Köve” (Maier 1969, 166 skk.).

A kísérő epigramma első négy sora pusztán a kép verbális leírása. A két utolsó sor azonban a befogadási folyamatra, az olvasó megértésére apellál: „Ha egy ilyen nyilvánvaló dolog nem világos számodra, tanulj geometriát, és mindent tudni fogsz.”²⁰⁸

A kép összetett értelmezést kíván: nem kínál olyan lineárisan követhető allegorikus történetet, mint a korábban említett farkas–király–*prima materia* embléma. Figyelmünket elsősorban a geometriai kozmogrammmra irányítja, amely némileg úgy funkcionál, mint az indiai mandalák, melyeknek szemléletében elmerülve, azokon meditálva a megértés megvilágosodásszerűen következik be.²⁰⁹ A kör, háromszög és négyzet egybejátszása az emberi figurákkal az alkímiai szimbolizmusban jártasak számára nemcsak az transzmutációs folyamat hermafroditájának *compositio* és *dissolutio* fázisait idézi fel, hanem kozmikus és morális perspektívákat is feltár. Így például azt, hogy „az ember vitathatatlanul a Teremtő hasonlatosságára teremtetett. És a heteroszexuális szerelemben képes újrateremteni a kozmikus terv harmóniáját és szimmetriáját.”²¹⁰

Miként Maier gyűjteményének többi darabja, ez a kép is egyesíti a három peirce-i funkciót, ám a többi emblémától eltérően itt az indexikus elem teljesen háttérbe szorul az ikonikus és szimbolikus aspektusok mögött. A befogadási folyamat egyrészt a szimbolizáció komplex dekódolásán keresztül történik, ugyanakkor az egyszerű geometriai elemek erőteljes ikonikus ‘elsősége’ revelatív, direkt benyomást kelt a szemlélőben.

E lehetséges befogadási mechanizmusokat elemezve visszatérhetünk Gombrich korszakalkotó tanulmányához, amely felállította a didaktikus, revelatív és mágikus képek tipológiáját. Az első két kategóriát Maier gyűjteménye kiválóan szemléltette, de mi a helyzet a mágikus képekkel? Utóbbiak sajátos ontológiai és episztemológiai státusza csak úgy érthető meg, ha teljesen világosan látjuk Gombrich módszerét, nevezetesen, hogy a hagyományok

²⁰⁸ Az emblémát természetesen igen sokan és igen sokféleképpen interpretálták már. Ld. Heninger 1977, 189; Jung 1980, 125-6; de Rola 1988, 68; és Szőnyi 1996b, 254-5.

²⁰⁹ A mandalák hermeneutikájához ld. Jung könyvét (*A mandala*, 1999), valamint cikkemet: Szőnyi 1998b.

²¹⁰ Heninger hosszas értelmezésének konklúziója (1977, 189).

és a képhasználati konvenciók feltárásával éppen azt igyekezett bizonyítani, hogy az eredeti értelmező közösségek számára a képek egy része nem konvencionális jel volt, hanem a természetfeletti ideák, vagy az istenség esszenciáját megtestesítő entitás.

Ez az esszenciális szemlélet Platón és a neoplatonizmus alapján fejlődött ki. A *Phaidón*ban és a *Phaidrosz*ban Szókratész világosan leszögezte, hogy az igazságot nem lehet diszkurzívan leírni, nem lehet földi szavakkal kimondani.²¹¹ Akik képesek az *exaltatióra*, vagyis az ideák világába való bepillantásra, azok közvetlenül, megvilágosodásszerűen, mindenfajta logikai érvelés nélkül tudják ott felfogni az igazságot. Szent Pál is hasonlóképpen értette a keresztény igazság felismerését: „Ma még csak tükörben, homályosan látunk, akkor majd színről színre. Most még csak töredékes a tudásom, akkor majd úgy ismerem mindent, ahogy most engem ismernek.”²¹²

Ilyen és hasonló véleményekre épült a keresztény neoplatonizmus, amelyet a 15. században a firenzei Akadémia filozófusai újraegyesítettek a leporolt és felfrissített antik platonizmussal. Mint Gombrich rámutat, a Platónnál meglévő, nehezen áthidalható szakadékok az ideák világa és az ‘árnyékvilág’ között a keresztény platonizmus a Megtestesülés misztériuma és a Megvilágosodás tana segítségével kötötte össze. E gondolatok visszacsatolása az antik filozófiához pedig olyan programokat eredményezett, mint Ficino és társai bölcselete, amely a 16-17. században popularizálódva és a művészet területére adaptálva számtalan elragadtatott elméleti és kritikai műben köszönt vissza. Az egyik ilyen figyelemreméltó munka Giarda már idézett neoplatonista szimbólumelmélete, amelyben például ez is olvasható:

Isten dús elméjében ott virultak, már az évszázadok kezdete előtt, és most ezután is ott virulnak a legszebb Erények, a Bölcsesség, a Jóság, a dolgok mozgató Ereje, a Szépség, az Igazság, a Méltóság és a többiek. Valamennyien méltóak a megismerésre és a szeretetre. És mégis, természetük rendkívüli ragyogása miatt nem voltak megismerhetők, s ezért lehetetlen volt szeretni őket. Mit tehetett így Isten, az ő Atyjuk?

*Szólt – és egy szóra minden elemet, s az elemeken belül mindenfajta dolgot mintegy e tökéletességek megannyi Szimbolikus Képévé változtatott, egy pillanat alatt megalkotván s -rajzolván őket, s a Világmindenség Könyvtárába, vagy ha úgy tetszik, színházába helyezve őket ajándéknak, hogy az ember róluk elmélkedhessék.*²¹³

Giarda a továbbiakban azt fejtegeti, hogy a szimbólumok hagyományozott nyelve ép-poly ősi, mint maga a Szentírás, mivel Ádám vagy Széth, akik legközelebb álltak a bűnbeesés előtti *lingua adamica* ismeretéhez, még az Özönvíz előtt két elpusztíthatatlan oszlopra

²¹¹ Pl. *Phaidón* 109-10; ld. még Gombrich 1997, 61-2; és Szőnyi 1998a, 11-4.

²¹² 1Kor. 13.12. (Biblia 1982, 1317).

²¹³ Giarda i.m., idézi Gombrich 1997, 64.

felírtak minden bölcsességet, mely aztán az egyiptomiakra szállt, akik pedig a görögöknek adták tovább azt.²¹⁴ Gombrich részletesen dokumentálta hogy ez a neoplatonikus szimbólumhagyomány a pogány gondolkodók generációitól a korakeresztény Dionüsziosz Areopagitészen át a középkori skolasztikusokon és a firenzei neoplatonistákon át a manierista Patriziüg és a barokk Giardáig szinte töretlen volt. Levonhatjuk tehát a következtetést, hogy használói számára a platonista revelatív kép korántsem ‘egyezményes jel’ volt, hanem a transzcendentális valóság direkt reprezentációja, amely eksztatikus látomásként volt hivatott megjeleníteni a befogadójának. Az ilyen jelképtől pedig csak egy kis lépést kell tenni ahhoz, hogy a képben felhalmozott erőt az ember mintegy a kezébe ragadja és saját céljai szolgálatába állítsa. Ez a mágikus kép lényege.

A mágikus kép egyik prototípusa a *talizmán*, magyarázatának Ficino egész könyvet szentelt, *De vita coelitus comparanda* – A csillagok életerejének elnyerése – címmel.²¹⁵ Ebben neoplatonista alapon azt fejtegette, hogy a talizmánképek ténylegesen magukban foglalják a csillagok erejét, mégpedig „fény nélkül lángoló sugarak” segítségével, s ezekkel aztán további erők is idézhetők – egy ilyen talizmánnal például befolyásolni lehet az ember élet-erejét, vagyis gyógyító hatása lehet.

A talizmánok látszólag konvencionális szimbolikus képek. Ahogy például a középkori mágia egyik alapkönyve, a spanyol-arab *Picatrix* leírja az egyes bolygók képeit, azokban a klasszikus mitológia ikonográfiájára ismerhetünk:

A Jupiter képe: emberalak, sason ülve, palástba burkolózva, lábai alatt sasok keringenek.

A Nap képe: trónon ülő király-alak, fején korona, lábánál a Nap mágikus ábrázolása.

*A Vénusz képe: kibontott hajú asszonyalak, szarvason lovagol, jobb kezében alma, baljában virágok, köntöse fehér.*²¹⁶

Csakhogy a talizmán mégsem igazi szimbolikus kép, mivel nem reprezentál, nem emlékeztet, hanem valójában tárgyának inkarnációja: olyan reprezentámen, mely egyben tartalmazza a tárgyat (illetve annak valóságos erejét) is.

A 17. századi angol matematikus és mágus, John Dee két híres ábrája jó példát szolgáltat arra, hogy összehasonlítsuk a ‘nem egyezményes’ jelek két osztályát, a revelatív és a mágikus képeket. Dee sokat vitatott ‘hieroglifikus monádja’ vagy kozmogrammja (29. ÁBRA) olyan revelatív képnek készült, amely meditáció során mandalaszerűen felemeli a

²¹⁴ E mitologikus historiográfia Josephus Flavius *A zsidó nép régiségei* c. munkájára megy vissza (1.70-2), ld. még Petrus Comestor, *Historia scholastica* (Migne, *Patrologia latina* 198), col. 1079, idézi Gombrich 1997, 65.

²¹⁵ Ld. Szőnyi 1998a, 124-33, ugyanitt további bőséges szakirodalom felsorolása.

²¹⁶ A British Library tizenhetedik századi kéziratából idézem Frances Yates nyomán (Szőnyi 1998a, 119).

lelket és a maga sűrített transzcendentális szimbolikájával megvilágosodásszerű megértéshez juttatja.²¹⁷ Dee azonban aktív mágiával is foglalkozott, több évtizeden keresztül médiumok segítségével angyalokat idézett azzal a céllal, hogy tőlük közvetlenül tanulja meg az Ádám által a Paradicsomban használt ősnyelvet. A természetfeletti lények megidézéséhez kényszerítő erejű képekre, mágikus pecsétekre is szüksége volt. Utóbbiakon geometrikus ábrák, feliratok és angyalnevek keveredtek, használatukhoz pedig megfelelő körülmények, előkészületek és ceremóniák szükségeltettek. A 30. ÁBRA Dee mágikus nagypecsétjét mutatja, amelynek viaszba öntött változata ma is megtekinthető a British Museumban. Effajta tevékenysége természetesen rémhíreket és legendákat is gerjesztett: az egyébként mélyen hívő és istenfélő tudóst a 17. században terjedő pamfletek már úgy ábrázolták, mint aki mágikus körben állva a temetőben a sírokból kelti ki a megholtak szellemét (31. ÁBRA).²¹⁸

A szemiotika nem sokat tud kezdeni a saját erővel rendelkező mágikus képekkel, ugyanis esetükben nem szignifikációról van szó a terminus hagyományos, jeltudományi értelmében.²¹⁹ Gombrich e problémát a következőképpen kommentálja:

A reneszánsznak a vizuális jelképpel kapcsolatos álláspontja alig érthető meg, ha legalább tudomásul nem vesszük azt a szélsőséges álláspontot, mely nemcsak a szimbolizáció és az ábrázolás közti különbségtételt tünteti el, de még a szimbólum és a szimbolizált közötti distinkciót is kétségbe vonja (92).

Ezen a ponton Gombrich is a már említett Ficino-műre, a planetáris erőket mozgósító talizmánelméletre utal, mint a szemiotika végére, majd arra a következtetésre jut, hogy „az általunk vizsgált jelenségnek az a legmeglepőbb aspektusa, hogy a reneszánszban bizonyíthatóan nem csak az allegória és a pneumatológia ('szellemtan') érintkeztek egymással, hanem mindkettővel érintkezett a démonológia is” (97).

Rendkívüli jelentőséget kap viszont e vonatkozásban a *jelhasználat* tanulmányozása, vagyis a pragmatika, hiszen e mágikus képek működése – legalábbis ahogyan azt az elemző-szeptikus tudós szemszögéből látjuk – nem annyira saját erejük hatékonyságán, hanem a használók beléjük vetett hitén alapul(t). Gombrich pontosan ezt ismerte fel, s jeltipológiáját pragmatikai dimenzióval is bővítette, érzékeltetve, hogy ugyanazt a képet más-más használók alkalmanként akár didaktikusként, akár revelatívként, sőt mágikusként is működtethetik. E szempontból is igen tanulságos az a történeti szemle, melynek során végigtekinti

²¹⁷ Dee hieroglifikus monádját részletesen elemeztem (a rá vonatkozó szakirodalom ismertetésével együtt) *'Exaltatio' és hatalom* c. könyvemben (Szőnyi 1998a, 207-17).

²¹⁸ A nekromantikus fekete mágiáról ld. Seligmann 1987, 189-98; Dee 'halottidézéséről' Szőnyi 1998a, 254-5.

²¹⁹ E problémákra utal Nöth 1995, 188-91, különösen a „Semantic Anomaly and the Theory of Word Magic” című alfejezet.

az angelológiák, démonológiák és allegória-elméletek módszertani hasonlóságait Dionüsziosz Areopagitésztól Pico della Mirandolán, Luther és Melanchton nézetein, Vico racionalizáló metafora-elméletén át egészen a romantikusok, majd Freud és Jung szimbólum-magyarázataiig.

Különösen megfontolandók alábbi, pragmatikai vonatkozású gondolatai:

Amit éber értelmünk elutasít, azt érzelmeink esetleg elfogadhatják. Álmunkban valamennyiünk számára egybemosódik a metaforikus és a szószzerinti, a jelkép és a valóság. Lelkünk sötét zugaiban mindannyian hiszünk a kép-mágiában, viszont még az egészen primitív ember sem hisz annak egyedüli hatékonyságában. Az európai gondolkodás történetében ezt a kettősséget tükrözi valahogy a neoplatonikus miszticizmus és az arisztotelészi intellektualizmus folyamatos együttélése (100).

Tanulmánya végső összegzésében Gombrich megkísérli felvázolni mindkét irányzat pozitív eredményeit illetve hiányosságait, azokat, amelyek szükségessé tették a másik orientáció létét is:

Megállapíthatjuk, hogy a platóni és arisztotelészi hagyományok, melyeknek a szimbólumalkotásról vallott nézeteit itt végigkövettük, két alapvető választípust adnak azokra a kérdésekre, melyeket a nyelvek létezése tesz fel minden gondolkodó emberi lénynek. A platonisták éreztették meg az emberrel, hogy a „diszkurzív beszéd” mennyire alkalmatlan az igazság közvetlen felfogása élményének és a misztikus látomás „kimondhatatlan” intenzitásának közvetítésére. Ugyancsak ők bátorították a nyelv alternatívái utáni kutatást a látás és hallás szimbólumaiban. [. . .] Azonban bármennyit is köszönhet a művészet ennek az impulzusnak, tudomásul kell vennünk a racionális beszéd elvetőire állandóan leselkedő veszélyeket is – azaz az inartikulációba, az őrülttségbe, s ami a legrosszabb, a hülyeségbe, vagyis a mélység álarcában tetszelgő trivialitásba való esés lehetőségét.

Ezzel szembeállíthatjuk azt, hogy az arisztoteléanusok minderre viszont a nyelv hatalmának eltúlzásával válaszoltak. A nyelv végül is eszköz, 'organon,' melyet az emberiség a klán vagy a törzs tagjai közötti kommunikációt és kollaborációt elősegítő evolúciós nyomások hatására fejlesztett ki. Így ez alkalmazkodott a tények és érvek intraszubjektív világához. [. . .] Az arisztotelészi hagyomány hajlott arra, hogy a nyelvi kategóriákat a világ kategóriáinak tekintse. A nyelv által a tapasztalás térképén hagyott fehér foltokat figyelmen kívül hagyva az arisztoteléanusok nem csupán a platonisták által megérteni próbált emelkedett pillanatokat voltak képtelenek magyarázni. Nem vették észre azt sem, hogy a nyelv alkalmatlan még az olyan közönséges szubjektív tapasztalatok kommunikációjára is, mint például az izomtónus, vagy a hangulatok. Miközben azonban túlbecsülték a nyelv mint véges rendszer erejét, igazságtalanul bántak annak hajlékonyságával és kreatív növekedésre való képességével (114).

Mindezt olvasva ismét leszögezhetjük, hogy Gombrich szimbólumelmélete és -tipológiája igen hasznos segítséget nyújt a kora újkor kulturális reprezentációinak értelmezésében. Ennek egyik oka, hogy az osztrák-angol művészettörténész – csakúgy mint a 'War-

burg-iskola' többi képviselője, köztük Erwin Panofsky is – elméleti és spekulatív meggondolásait mindig a mindennapi tapasztalatból, illetve a konvenciók és hagyományok gondos tanulmányozásából szűrte le. E kora újkori hagyományok egyik jelentős területét az emblémák és az emblematikus ábrázolásmód alkották. Az emblémák tanulmányozása az 1980-as évek óta új lendületet vett, s a hozzá kapcsolódó elmélet érintkezik mind a szemiotika, mind az ikonográfia területeivel. Bővebb tárgyalása – mely a következő fejezetben kerül sorra – éppen ezért e könyv szempontjából nélkülözhetetlen.





Az embléma, mint műfaj, illetve az emblematikusság, mint kulturális reprezentáció azaz általános kifejezés mód, fontos és központi helyet foglal el képek és szavak bonyolult kapcsolatrendszerében. Ebben a fejezetben először magával az embléma-műfajjal, illetve az emblémák kutatásának újabb fejleményeivel foglalkozom. A második alfejezetben az emblematikusság, mint kulturális reprezentáció szerteágazó kérdéskörét tekintem át, beleértve az emblémák megjelenését katalizáló középkori látásmód és az ennek megfelelő műfajok kérdéskörét is. Az emblematikus látásmód vizsgálata azért lényeges, mert a középkor és a kora újkor domináns kifejezés módja volt, szemben a görögök által meghonosított, majd a 17. századtól Európába újra visszafogadott naturalisztikus kifejezés-móddal.²²⁰ Mai kultúránkban az emblematikus kifejezés mód igencsak háttérbe szorult, különösen mióta a klasszikus műveltség a 20. század közepére végleg kikerült a középiskolai tananyagból. Az emblematikusság és reprezentációs logikájának megértése nélkülözhetetlen a kora újkori kultúra értő tanulmányozásához, ám ma már e megértés sokkal nagyobb tudatos erőfeszítést követel meg, mint akár csak fél évszázaddal ezelőtt. Mi volna hát a jövő perspektívája – kérdezheti az átlagolvasó vagy átlag-műélvező, aki efféle elmélyült tanulmányozásra nincs felkészülve, s aki utazásai vagy olvasmányai során csak véletlenszerűen szembesül az emblematikus látásmód művészi vagy akár hétköznapi emlékeivel.

A kultúrtörténész válasza e kérdésre egyáltalán nem optimista. Az emblematikus kifejezés módban kódolt szemiotikai üzenetek valószínűleg osztoznak a skolasztikus filozófia, vagy az alkimista spekulációk sorsában: eltűntek vagy eltűnőben vannak a közgondolkodásból, s megértésük immáron szaktudósok, vagy ezoterikus, rajongó elit-körök privilégiumává vált. A klasszikus és judeo-keresztény mitológiára épülő allegóriák és emblémák ismerete azonban még korántsem szűkült le ennyire. E gondolkodásmód toposzai, zárványai át- meg átszövik kultúránkat, megjelennek történeteink szüzséiben, szimbólumai

²²⁰ Az emblematikus és a naturalisztikus szembeállítás természetesen csak egy igen durva megközelítésű kultúratipológia, amit Jurij Lotman fogalmazott meg igen tetszetős szemiotikai keretben (ld. Lotman cikkét – „Problems in the Typology of Cultures,” 1977b –, valamint magyar népszerűsítőjének, Kiss Attilának az írásait, pl. 1995a, 1999). Az efféle tipológiák egyik legsérülékenyebb pontja a kronológia kérdése, hiszen a kultúra folyama sohasem úgy hasad élesen elváló korszakokra, ahogyan azt a tipológiák láttatni szeretnék. Mind művészet-, mind irodalomtörténészek munkái rengeteg példát szolgáltatnak arra, hogy miként jelent meg a naturalisztikus ábrázolásmód a gótika, vagy a reneszánsz korszakaiban, s fonódott össze a legkülönbözőbb módokon a stilizáció és az emblematikus szimbolizmus technikáival (ld. a Panofsky nyomán a ‘rejtett szimbolizmusról’ fentebb mondottakat, a 93. lapon).

továbbra is színesítik képeinket, lehetővé akár a mindennapi reklámok szintjéig.²²¹ Az emblematicai kutatások tehát nemcsak a múlt archeológiájához tartoznak, egyelőre még szorosan kapcsolódnak mai élő kulturális örökségünk tudatosításához is.

Az embléma

Definíciók, elméletek

Az emblémák jeles kutatója, Mario Praz hívta fel a figyelmet Diderot egy megjegyzésére, amelyben a nagy francia enciklopédista e furcsa hibrid műfaj *Gesamtkunst*-jellege felett lelkesedett:

*A költő előadásába bekerül egy bizonyos szellem, ami mozgatja és élettel telíti a szóttagokat. Néhányszor éreztem már a jelenlétét, de amit róla tudok, csak annyi: ő teszi, hogy a dolgok tökéletesen egyszerre legyenek kimondva és ábrázolva; ugyanabban a pillanatban, amikor az értelem megragadja őket, a lélek felindul, a képzelet látja, a fül hallja és amikor az előadás nem pusztán energikus kifejezések láncolata lesz, amelyek erővel és nemességgel fejezik ki a gondolatot, hanem még a hieroglifák szövete is, amelyben az egyes részek összekapcsolódnak másokkal, amelyek lefestik a gondolatot.*²²²

Ha visszagondolunk a korábban Michael Maier *Atalanta fugiens* című alkímiai embléma-gyűjteményéről mondottakra (ld. fentebb, 101), ahol a képek és a szöveg egységét zenei fűgák teszik multimediálisan még összetettebbé, megértjük Diderot szárnyaló leírását: „a dolgok tökéletesen egyszerre legyenek kimondva és ábrázolva; ugyanabban a pillanatban, amikor az értelem megragadja őket, a lélek felindul, a képzelet látja, a fül hallja [ahogy az egyes részek] lefestik a gondolatot.”

Némi cinizmussal képzavarnak is bélyegezhetnénk a fenti leírást, azonban a néhol kissé zavaros mondatokban az emberiség arra irányuló ősi vágyát ismerhetjük fel, hogy különböző médiumok és kifejezési formák segítségével tökéletesebben ragadhassa meg azt, amit egy-egy szemiotikai jelrendszer önmagában képtelen visszaadni.

Ugyancsak Praz idézi Schopenhauer józanabb, 19. századi definícióját, amely nem csak az embléma hatásmechanizmusát, de műfaji környezetét is igyekszik megragadni:

²²¹ Elég csak Panofsky híres tanulmányára utalnunk a Rolls Royce autó hűtőrácsának ikonográfiájáról (ld. Panofsky 1984, 339-60), vagy Peter Daly tanulmányaira a mai reklámokban továbbélő klasszikus és bibliai motívumokról: „Adam and Eve in the Garden of Advertising. (The Use of Visual Christian Symbols in Western Advertising),” in Szőnyi ed. 1996, 77-88; „The *Nachleben* of the Emblem. Emblematic Structures in Modern Advertising and Propaganda.” In Harms–Peil ed. 2002, 47-70.

²²² „Lettre sur les sourds et les muets,” ld. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (1964); magyarul Praz, „Embléma, jelkép, epigramma, concetto,” in Pál ed. 1997, 196.

*Az embléma nevet általában olyan egyszerű allegorikus mintáknak adják, amelyeket magyarázó mottó kísér és így közvetlen felismeréssel szándékoznak morális igazságot tanítani. [. . .] Átmenetet képeznek a költői allegóriákhoz.*²²³

Mivel a kora újkori irodalom és művészet igen népszerű és számos formában kifejlődött műfajáról van szó, természetesen minden enciklopédia és irodalmi kézikönyv megkísérli hogy definiálja azt. Bevezetőként vessünk egy pillantást néhányra ezek közül.²²⁴ Annyiban minden definíció közös, hogy az ‘embléma’ szónak két alapjelentését különítik el. Egyik az eredeti görög kifejezés, mely ‘hozzáadás’-t vagy ‘díszítés’-t jelent, és arra utal, hogy a klasszikus ókorban tükrök, kelyhek, más használati tárgyak, de akár egész épületek dekorációját nevezték emblémának. A szó második jelentése a gondolatok egy fajtájára, a szimbolikus kifejezőmódra utal.²²⁵ Ebből a szempontból legérdekesebb a *Grosses vollständiges Universal Lexicon* 1734-es kiadása, amely ezt a második szempontot nem is az *Emblema* címszó alatt tárgyalja, hanem a *Sinn-Bild* (‘szimbólum’) szócikkhez utalja az olvasót. Itt azt találjuk, hogy a latin ‘emblemata,’ illetve a francia ‘emblème,’ vagy ‘devise’ olyan együtttest jelent, ahol egy kép és néhány hozzákapcsolódó szó valamely titkos értelmet mutatnak meg, mely aztán további reflexiókhoz vezet. Igen érzékletes, és az *ut pictura poesis* vitához érdekes adalékot ad az a megjegyzés, miszerint az emblémában a kép a test, a szöveg pedig a lélek.²²⁶ E gondolat az újabb definíciókból már rendre elmarad. Hangsúlyozzák viszont azt

²²³ Schopenhauer, *Die Welt...*, 1:3, 50. Idézi Praz 1997, 196.

²²⁴ A magyar szakirodalomban Fabiny Tibor vetette fel úttörő módon az embléma, mint műfaj jelentőségét. A *Shakespeare and the Emblem* című általa szerkesztett kötet előszavában összefoglalta az emblémákról való irodalomtörténeti és elméleti gondolkodás főbb állomásait (1984a, 28-39). Nemrégiben Knapp Éva MTA doktori értekezésében (*Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI-XVIII. században*, 2000) fontos elméleti fejezeteket szentelt az újabb fejleményeknek. Ld. még Fabiny 1998a és Tüskés–Knapp 1996.

²²⁵ A következő szótárak és kézikönyvek embléma-definícióit hasonlítottam össze (időrendi sorrendben): *Grosses vollständiges Universal Lexicon*, Leipzig: Johann Sedler, 1734, 8:987 [Emblema]; 37:1690 [Sinnbild]; *Encyklopedyja powszechna*, Warszawa: Orgelbrand, 1861, 1984, 8:271; *Enciclopedia Italiana*, Roma, 1932, 1949, 13:861-5 [Mario Praz szócikke]; *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1959, 5:85-228 [William Heckscher és Karl-August Wirth szócikke]; *Der Grosse Brockhaus*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1978, 3:436; *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1989, 5:163.

²²⁶ Ist ein Gemahldt welches in einem Bilde und wenig beygesetzten Worten, einen verborgenen Sinn erweist, welcher zu ferneren Nachdencken veranlasset. Das Bild wird für den Leib, die Schrifft für die Seele eines Sinn-Bildes geachtet weil jenes mancherley und oft wiederwärtige Deutungen haben kan, die aber durch die Überschrift oder das Beywort unterschieden und beschräncket werden (ld. az előző lábjegyzetben adott lapszámot). A reneszánsz és a barokk emblémaelméleteknek hatalmas szakirodalma van. Ld. például Bath, „The Pilosophy of Symbols” (1994, 130-55); Bath, „‘Emblem’ as Rhetorical Figure” (1999, 51-62); Drysdall, „The Emblem According to the Italian Impresa Theorists” (1992, 22-32); Heckscher–Wirth, „Emblema, Emblembuch” (1959); Höltgen, „The Emblematic Theory and Practice...” (1994, 338-62); Scholz, „Das Emblem als Textorte und als Genre” (1989, 289-308); Scholz, „The Brevity of Pictures...” (1994, 315-38); Scholz, „Emblematik:

a tényt, hogy az embléma, mint (irodalmi) műfaj a humanizmus korában, s humanista invencióként keletkezett. Első művelője a már említett Andrea Alciati (Alciato) volt, aki 1531-ben jelentette meg *Emblematum liber* című könyvét, melyben moralizáló képeket helyezett el úgy, hogy föléljük egy-egy mottót, alájuk pedig rövid magyarázó verseket illesztett. Így alakult ki az embléma úgynevezett háromosztatú szerkezete: *inscriptio*, *pictura* és *subscriptio*.

A kis mű óriási divatot indított el: a 16-17. században Európában több mint ezer emblémáskönyv jelent meg latinul és a legkülönbözőbb nemzeti nyelveken,²²⁷ amelyek aztán sok tekintetben újítottak is Alciati eredeti koncepciójához képest. Mielőtt rátérnék az emblémák osztályozásával és tipologizálásával kapcsolatos szakirodalmi vitákra, szeretnék utalni arra a szélesebb értelmezési tartományra, amely az 'embléma' terminust nem csak a szorosán vett háromosztatú művekre alkalmazza, hanem sokkal szélesebb értelemben a szimbolikus képek és szóképek egy jelentős alosztályára. Az *Oxford English Dictionary* sokoldalú definíciói alkalmasnak látszanak arra, hogy ezt a terminológiai spektrumot bemutassuk. A szótár a következő jelentéseket adja az 'emblem' szóra:

1/ An ornament of inlaid work – *obs.* ➤ 2/ A drawing or a picture expressing a moral fable or allegory; a fable or allegory such as might be expressed pictorially – *obs.* ➤ 3a/ A picture of an object (or the object itself) serving as a symbolical representation of an abstract quality, an action, state of things, class of persona, etc. ➤ 3b/ In wider sense: a symbol, typical representation. Sometimes applied to a person. The 'type,' personification (of some virtue or quality). ➤ 4/ A figured object used with symbolic meaning, as the distinctive badge of a person, family, nation, etc. Chiefly of heraldic devices, and of the symbolic objects accompanying the images of saints.

Az első jelentés az eredeti görög jelentésre, azaz a dekoratív, 'alkalmazott művészeti' hagyományra utal. A második szerint az embléma egy olyan kép, amely morális mesét, vagy

Entstehung und Erscheinungsweisen" (1992); Scholz, „Counting the Figures in Emblems and Devices...,” (1996, 161-75); Sulzer, *Traktate zur Emblematik* (1992); Tribe, „Word and Image in Emblematic Painting” (1992); valamint Knapp Éva disszertációjának 2-3. fejezete (2000).

²²⁷ Mario Praz nyomán Heckscher és Wirth (1959, 147) ezer emblémáskönyvről beszél, ezzel szemben a legújabb kutatások vezéralakja, Peter Daly azt állítja, hogy több mint hatezer emblémáskönyvet adtak ki Európában, illetve az európai kultúrkörben 1531 és 1900 között (Daly 1998, 4n12). Mindezek leírása megtalálható a Union Catalogue of Emblem Books adatbázisban (erről ld. Daly, „The Union Catalogue of Emblem Books Project and the *Corpus Librorum Emblematum*” (1988). Ld. továbbá Henkel-Schöne, *Emblemata* (1967, xxiv-xxv); a magyar emblémákról ld. a Zsámboki Jánosra (Johannes Sambucus) vonatkozó jelentős szakirodalmat, valamint Knapp 2000; Tüskés-Knapp 1996; Tüskés 2001; és Zemplényi, „Egy magyar jezsuita emblematikus” (1998, 145-53).

allegorikus tartalmat fejez ki, tehát egyfajta vizualizált allegória. Nincs tehát szó a kapcsolódó szövegről. A harmadik jelentés szerint egy olyan tárgy képe (vagy maga a tárgy), amely egy absztrakt minőség, egy cselekvés, vagy egy személy (és osztálya) szimbolikus reprezentációját szolgálja. Még tágabb értelemben olyan szimbólum, amely a 'tipikus'-at jeleníti meg, például egy erény vagy minőség tipikus, konvencionálisan bevett megszemélyesítése. Végül a negyedik jelentésbokr olyan szimbolikus képeket tartalmaz, amelyek egy személy, család, vagy nagyobb embercsoport – pl. nemzet – azonosítására és elkülönítésére alkalmasak. Ide tartoznak a heraldikai motívumok, a címerek, illetve olyan szimbolikus tárgyak, amelyek alapján bizonyos személyek – például szentek – ikonográfiailag azonosíthatók. Látható, hogy a szigorúan vett embléma műfaj meg sem jelenik az Oxford-szótár definícióiban, ami arra kell hogy figyelmeztessen bennünket: az embléma terminus általános használata eltér a szakmai berkekben, elsősorban az irodalomtudósok között használatos értelemről, s jóval szélesebb körű ennél. Ezt azért kell hangsúlyoznunk, mert az emblémához kapcsolódó fontos kultúrtörténeti és kultúraelméleti kategória, az 'emblematis', éppen e két értelmezési területet hidalja át és válik alkalmassá a kora újkori kultúra szemiotikájának magyarázatára.

A továbbiakban az embléma-szakirodalom fontosabb vitáit és mára kikristályosodott álláspontjait két viszonylag friss, világosan és tömören megfogalmazott áttekintés segítségével szeretném bemutatni. Az első Peter M. Daly, a nemzetközi embléma-kutatás talán legjelentősebb mai képviselőjének a könyve – *Literature in the Light of the Emblem* –, amelyet úttörő módon még 1979-ben publikált a kora újkori irodalom és az embléma műfaj kapcsolatáról. E könyv második kiadásához (1998) teljesen átdolgozta és felújította az első fejezetet ("The Emblem"), amely definícióival és a legújabb kutatásokat értékelő megjegyzéseivel nélkülözhetetlen bevezetése a témának.²²⁸ A második mű a fiatalabb és elméletileg igen képzett angol kutató, Michael Bath monográfiája az angol emblémáskönyvekről (*Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, 1994), amely szintén igen gondolatébresztő bevezetéssel kezdi mondandóját: „Theories and Contexts.” Miközben e két fontos új összefoglalást értékelem, természetesen kitérek a szakirodalom, s különösen a német kutatás korábbi eredményeire is.

Peter Daly a következőket mondja az embléma definiálásának nehézségeiről: „első megközelítésben az allegorikus vagy szimbolikus kifejezés egy fajtája, de pontos viszonyát az allegóriához, szimbólumhoz, metaforához és a *concettó*hoz nehéz megállapítani” (1998, 4). A nehézséget csak fokozza, hogy a felsorolt figuratív eszközöknek sincs pontos definíciója, értelmezésük tárgyalásuk kontextusától is függ, vagyis attól, hogy esztétikai, reto-

²²⁸ E bevezető fejezet bőséges annotált bibliográfiát tartalmazó korábbi változata megjelent a szegedi kiadású *Iconography in Cultural Studies* c. kötetben (ld. Daly 1996, 5-29).

rikai, ontológiai, szemiotikai, kulturális, társadalmi, vagy nyelvészeti szemszögből vizsgálják őket.²²⁹

További gondot okozhat, hogy az emblémák nem csak a szimbolikus kifejezés különböző alakzataival és figuráival érintkeznek, hanem egy sor önmagában is nehezen definiálható műfajjal is. Elég csak a heraldikai *devise*-okra, vagy az Itáliából divatot teremtő *impresákra* gondolni (Praz 1949), és a sor vég nélkül folytatható a hieroglifáktól az illusztrált *Biblia pauperum*on át a lenyűgöző gazdagságú, képet és szöveget harmonikus egységbe fogó reneszánsz könyv-címlapokig.

Figyelembe véve mindezeket, Daly és Bath historiográfiai összefoglalói egybecsengenek abban, hogy az embléma-definícióknak alapvetően két vonulatát különböztetik meg. Az elsőt nevezhetnénk egy moralizáló-retorikai-invenciókon alapuló, egyénibb hangszínű és az olvasót mintegy megfajtatandó enigma elé állító hagyománynak; ehhez a felfogáshoz érdekesen kapcsolódott a kora reneszánsz időszak hieroglifák iránti érdeklődése és a titokzatos *lingua adamica* utáni kutatás. Ez aztán kiegészült a 16. század második felében megjelenő manierizmus rajongásával a rejtélyek, labirintusok, képrejtvények és mélyértelmű szimbólumok iránt.²³⁰ A szellemesség és az enigma fontosságát látszottak alátámasztani a Warburg–Panofsky-iskola tematikus és toposz-kutatásai is, hiszen ezek sok inspirációt nyertek az ikonográfiai munkához a korabeli emblémagyűjtemények elemzéséből.

Az embléma-értelmezések második nagy vonulatát az 1960-as években a német reneszánsz és barokk dráma kutatója, Albrecht Schöne, valamint a barokk költészet tudósa, Dietrich Jöns dolgozták ki.²³¹ Mindkettőjük felfogásában új elem volt, hogy az egyéni invenció és a retorikai virtuozitás helyett a hagyomány, a konvencionális kifejezés szerepét hangsúlyozták, amely elsősorban a 17. századra elszaporodó vallásos emblémák jellemzője volt. Ennek ideológiai alapjait a középkori felfogás alapján az Isten által az ember számára megnyitott "Természet Könyvé"-nek az olvasása jelentette, amely a természet allegorikus-tipologikus-emblematikus interpretációját követelte meg. Jöns egyenesen a bibliai egzegézishez hasonlította az embléma működését, egyfajta gondolati formának nevezte azt, s

²²⁹ Daly Heinrich Lausberg nagy retorikai kézikönyvét (*Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1966) és Philip Wheelwright szimbólumelméletét (*The Burning Fountain*, Bloomington, 1954) hozza szélsőséges példaként.

²³⁰ Karl Gielow (1915) és Ludwig Volkmann (1962 [1923]) kutatásai vetették fel a kapcsolatot a hieroglifák reneszánsz divatja és az emblémák elterjedése között, majd Gustav René Hocke (*Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957) és Mario Praz (1964) érdeklődése a manierizmus iránt ezt az embléma-interpretációs vonalat erősítette, amihez csatlakozott Heckscher és Wirth nagyhatású osztályozása és értelmezése is (1959).

²³¹ Ld. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1968 [1964]) és Jöns, *Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius* (1966). E művek összefoglaló értékelését ld. Peter Daly *Emblem Theory* (1979) c. munkájában, valamint Fabiny Tibor cikkében (1984a).

szembeállította az Alciati-féle művészi formával. A Schöne-féle koncepciónak a hagyományos képalkotást előtérbe helyező filozófiája lett aztán az ihletője a máig legnagyobb motivikus embléma-indexnek, az Arthur Henkel és Albrecht Schöne által összeállított *Emblematának* (1967).

E két emblémafelfogást a reneszánsz figuráció-elméletekkel, valamint a modern kultúraszemiotika eredményeivel Michael Bath vetette egybe (1994, 2-7). Mint rámutatott, természetesen a korabeli szerzőknek is volt elméleti véleményük az általuk kultivált műfaj sajátosságairól, illetve rendelkeztek egyfajta hagyományképpel, amelyhez képest pozicionálták magukat. E korabeli elméletek egyik kulcsproblémája az a kérdés volt, hogy az ember által használt képek és jelek vajon természetesek-e vagy konvencionálisak. E modernnek ható szemiotikai kérdés nem kevésbé tekintélyes forrásra megy vissza, mint Platón *Kratüloszára*.

Ebben a a nyelvvel foglalkozó, s ma a Platón-magyarázatok között reneszánszát élő dialógusban Szókratész a maga szokásos dodonai módján az emberi kommunikáció természetéről elmélkedik oly módon, hogy egymás után mutat be első pillantásra igaznak tűnő, alternatív magyarázatokat, melyeket aztán szellemesen megcáfol. Az érvek két probléma mentén kristályosodnak ki: 1/ vajon az imitáció (természetes kép) vagy a konvencionális jel a megértés felsőbbrendű eszköze; 2/ vajon a képek és a szavak hasonlítanak-e egymásra vagy éppenséggel különböznek egymástól atekintetben, hogy mindkét kifejezésforma természetes vagy megegyezésen alapuló, netán az egyik ilyen, a másik pedig olyan. Egy ponton Kratülosz így érvel: „Mindenesetre ésszerűbb az, hogy az ember hasonlósággal juttatja kifejezésre azt, amit jelezni akar és nem akármilyen tetszés szerinti eszközzel.”²³² E vélemény egyértelműen az imitáció-elvet favorizálja, ám később Szókratész bebizonyítja, hogy a szokás és a konvenció mégiscsak szükségesek, még akkor is, ha bizonyos nevek valóban hasonlóság által utalnak viselőjükre:

Nekem is tetszik ez a tétel, hogy a szavak a lehetőség szerint legyenek hasonlóak a dolgokhoz, de a valóságban, amint Hermogenész mondta, bizonytalan lehet ez a hasonlóság után való vonzódás, és föl kell vennünk ezt a súlyos terhet is a nevek helyességébe, valóságába: a megegyezést, a konvenciót (435c).

Szókratész továbbá ugyancsak rámutat, hogy az imitatív vagy természetes nevek (pl. a képek) nem tökéletesebbek a szavaknál, hiszen ha a képek tökéletes hasonlóságot tudnának létrehozni, akkor duplikátumok lennének és nem jelek, és „senki sem tudná megmondani, melyik az egyik és melyik a másik, melyik a dolog és melyik a név” (432d).

Ezzel el is érkeztünk a második problémához: melyik a felsőbbrendű, a hasonlóságon vagy a konvención alapuló jelölés? Ez a valójában episztemológiai kérdés azt firtatja, vajon

²³² *Kratülosz* 434a, in Platón 1984, 1: 837 (Szabó Árpád fordítása).

miként tudhatunk meg többet a dolgokról: ha egyezményes nevüket tanulmányozzuk vagy ha a dolgokat magukat vesszük szemügyre. A nyilvánvaló válasz az lenne, hogy a dolgok közvetlen tanulmányozása célravezetőbb, legalábbis ha biztosak lehetnénk abban, hogy az emberi érzékszervek objektív és megfellebbezhetetlen információkat szolgáltatnak a világról. Csakhogy ezt komolyan megkérdőjelezik a kulturális reprezentációk (poszt)modern elméletei, amelyeket Szókratész véleménye mintegy megelőlegez: „Az a kérdés, hogy mily módon kell a valóságot megismerni és kikutatni, talán mindkettőnk képességeit felülmúlja” (439b). Néhány bekezdéssel odébb viszont az abszolút szépség és az abszolút jó létezéséről tesz hitet, és azt állítja, hogy ezek örökéletűek, sehogysem kerülhetnek a változás állapotába. Mindez a platóni objektív idealizmus jól ismert sarkköve, ugyanakkor Szókratész szkepticizmusa nyugtalanító kétségeket ébreszt még a dialógus záró bekezdésében is:

Hogy persze így van-e, vagy amúgy, ahogy Hérakleitosz hívei és még sokan mások állítják, nem könnyű dolog kivizsgálni. [. . .] Talán tényleg így van ez, Kratülosz, de az is lehet, hogy nem. Bátran és alaposan kell tehát vizsgálódni, és nem kell túl gyorsan elfogadni akármit (440c-d).

Az európai gondolkodást azóta is egyfolytában provokáló problémát az embléma műfaj a pusztá létével is demonstrálta, hiszen a háromosztatú szerkezetben a naturalisztikus vagy szimbolikus kép és az egyértelműen konvencionális jelrendszerre épülő szöveg a *Kratülosz*-ban felvetett lehetőségek teljes skáláját megjelenítette. Érthető módon tehát az embléma-elméletek sokat foglalkoztak a képek és nevek forrásának és természetének a kérdésével.

A Heckscher–Schöne vitával ellentétben azonban azt látjuk, hogy a korabeli programmatikus megnyilatkozások nem annyira elválasztották egymástól a két módozst – retorikai invenció és természetes imitáció –, hanem inkább a neoplatonista szinkretizmus hagyományait követve ötvözni igyekeztek azokat. Igaz, hogy a moralizáló emblémákat működtető retorikai invenció alapja az volt, hogy az egyéni lelemény a hieroglifákhoz hasonlóan valamely feltételezett ‘természetes’ kódrendszerre épüljön, ám a *motto (inscriptio) – pictura – subscriptio* hármasságában konstruálódó és kibomló rejtvény vagy enigma természetes módon használta a hagyományt is, élve a képzőművészetben vagy az irodalomban közhelyként ismételtetett példákkal és figurákkal.

A másik, vallásos-kifejtő típusú emblémacsoport ezzel ellentétben programszerűen a tradícióra, a keresztény egzegézis tipológiai és allegorikus szimbolizmusára hagyatkozott, nem tévesztve szem elől azonban, hogy az olvasandó és allegorizálendő ‘Természet Könyve’ természetes képekből épül fel, értve ezalatt azt, hogy a kozmosz és a világ valamiféle örök, az emberi megegyezéstől független módon tükrözi Isten természetét.²³³

²³³ A korabeli emblémaelméletek közül a modern szakirodalom a következő műveket vizsgálja előszertettel: Alciati *De verborum significatione* (1530), Thomas Blount *The Art of Making Devises* (1646), Achille

Az említett modern osztályozásokat és magyarázatokat revideálandó, Michael Bath 1994-ben egy új megközelítést javasolt, amely nem bináris osztásban, hanem egységes szemléletben értelmezi az embléma műfaját. Kiindulópontja az a megfigyelés, amit Schöne az emblémák ‘fakticitásának’ nevezett, nevezetesen, hogy a *picturákon* sokszor egyszerű és a mindennapi életből vett tárgyak vagy élőlények jelennek meg. Ezek mintegy hitelesítették az emblémákat, amelyeket aztán a komplex reprezentáció szimbolikus értelmével ruházott fel. Schöne figyelmét az sem kerülte el, hogy e ‘faktumok’ sokszor egyáltalán nem valóságosak, csak az adott hiedelemrendszeren belül van realitásuk (pl. elképzelt állatok, szörnyek; mesebeli helyszínek, áltudományos tézisek). Ezeket Schöne „potenciális fakticitásnak” nevezte el, arra utalva, hogy a hagyomány szentesítette közvélekedés elhitetett olyan dolgokat is, amelyek egyébként nem voltak igazolhatók.²³⁴ Egy ilyen példát említ Michael Bath is, hogy rámutasson arra a paradox helyzetre, miszerint sok 16. századi embléma hivatkozott a való világ olyan jelenségeire vagy tulajdonságaira, amelyeket éppen az a kor kezdett tudományosan kétségbe vonni. Így például a szarvast csak úgy lehetett a gyorsaság emblémájának tekinteni, ha valamiféle konszenzus működött az emblémaszerző és a közönség között tekintetben, hogy ezt az állatot egyként különösen sebesfutásúnak tekintették. Az az egyházatyák óta szokásos vélekedés azonban, hogy a szarvas akkor a leggyorsabb, amikor kígyót evett – mert akkor rohan a patakra a mérget friss vízzel enyhíteni –, bár gyakran felbukkant a kora újkori szimbólumtárakban és emblémagyűjteményekben, a rendszeres megfigyelést kultiváló reneszánsz természettudósok körében már elvesztette hitelét (Bath 1994, 4-5).

Bath ezért azt javasolja, hogy e ‘potenciális fakticitásokat’ a toposzok elméletével magyarázzuk, ugyanis e hagyomány szentesítette közhelyek láthatóan nagyobb szerepet kaptak a metaforák és retorikai alakzatok kimunkálásában, mintsem a természettudományos megfigyelések. (A 17. századi angol metafizikus költők tudományos *conceit*ói tekintetben ritka kivételt képeztek.) E retorikai közhelyek a kora újkorban nagy valószínűségértékkel bírtak, s a retorikai oktatás azt sulykolta, hogy a meggyőzés érdekében a szónoknak toposzról toposzra kell felépítenie beszédét. Bath azt vetette fel, hogy Schöne ‘potenciális fakticitása’ helyett a strukturalista Gérard Genette és Tzvetan Todorov *vraisemblable* terminusát kellene

Bocchio *Symbolicarum quaestionum de universo genere* (1555), Jacobus Boschius *Symbolographia* (1702), Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata* (1595), Abraham Fraunce, *Insignium, armorum, emblematum, hieroglyphicorum et symbolorum . . . explicatio* (1588), Christophoro Giarda, *Icones symbolicae* (1626), Paolo Giovio, *Dialogo dell' imprese militari et amorose* (1555), Horapollo, *Hieroglyphica* (1517), Jacob Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata* (1650), Claude Paradin, *Devises heroiques* (1551), Filippo Picinello *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus* (1681), Johannes Sambucus *Emblemata* (1564), valamint Jacobus Typotius írásai (*Symbola divina et humana*, 1601, *De hierographia*, 1618). Ennél részletesebb listát ld. a következő fejezetben.

²³⁴ Schöne (1968) nézetét ismerteti Daly 1979, 40.

használni. A szó nemcsak az emblémaképeken látható 'realista' ábrázolásmódra utal, hanem a hasonlóság elméletének egy végső soron a kulturális konvenciókba ágyazott aspektusára is. E 'valódi hasonlóság'-érzet forrását és működését Roland Barthes a következőképpen magyarázta: „maximák és toposzok együttese, amely felvértezi a szónokot arra, hogy a cselekvés alapján következtessen a motivációra, vagy a látszat alapján megpróbálja rekonstruálni a valóságot” (idézi Bath 1994, 5). Ez tehát egy olyan diszkurzus, amelynek nincs szüksége logikai vagy tapasztalati igazolásra, mert úgy tűnik, mintha közvetlenül eredne a világ struktúrájából. A hagyomány szentesítette tudás kliséi és sztereotípiái okozzák, hogy egy reprezentáció valószínűvé és könnyen értelmezhetővé válik.²³⁵

Toposz és naturalisztikus *vraisemblable* egybejátszása az emblémákban az ezt vizsgáló modern emblémaelméleteket a strukturalista és posztstrukturalista szemiotika kulcskérdéseivel hozza érintkezésbe. Egyrészt az embléma, szó és kép határán állva, sűrített és sokrétű kommunikációs potenciáljával paradigmaértékűvé vált a szemiotikai és irodalomelméleti kutatásokban,²³⁶ másrészt a 'természetes kép,' azaz a *hipoikon*,²³⁷ illetve a konvencionális látásmód és a konvencionális jelrendszerek szemiotikai értelmezése szinte azonnal hasznosítható az emblémakutatásokban is. Hiszen, ahogy Michael Bath is leszögezte, az emblémákban megjelenő egyéni, retorikai, vagy figurális invenció (azaz az önkényesen választott jelölők), illetve a toposzok által is képviselt kulturális konvencionális aligha választható el egymástól: „Az önkényes jelek koncepciójával a probléma éppen az, hogy a konvencionális is, *per definitionem*, önkényes” (i.m., 7). Ebben a kérdésben a továbbiakban a kódok szemiotikai elméletétől várhatunk eligazítást. Előbb azonban vegyük szemügyre az embléma-kutatásban az utóbbi évtizedekben bekövetkezett, a filológiai feltárástól a szemiotikai elméletek alkalmazásáig igen széles skálán jelentkező újabb fejleményeket.

Az emblémakutatások jelenkori reneszánsza

Amint az előző alfejezetben összefoglaltam, a modern emblémakutatás virágkora az 1940-es évektől a hetvenes évek végéig tartott. Ezt a korszakot Henry Green múlt századi úttörő munkái után (1866, 1870) Mario Praz, William Heckscher, Arthur Henkel, Albrecht Schöne és Dietrich Jöns munkái fémjelezték. Ezekhez hozzátehetjük még néhány jelentősebb 'alkalmazott' emblémakutató nevét: ilyen volt Rosemary Freeman, aki az angol emblémáskönyvekről írt monográfiát (1948); Robert J. Clements, aki az emblémák és a humanista irodalomelmélet viszonyát vizsgálta (1960); Barbara K. Lewalski, aki a 17. szá-

²³⁵ Bath itt Culler *Structuralist Poetics* c. művét is idézi (1975, 140).

²³⁶ Ld. Bernáth Árpád kísérletét az embléma irodalomelméleti kulcsfogalomként tételére ("A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről," 1998, 79-107).

²³⁷ A hipoikonok pontosabb magyarázatát ld. az utolsó, „Eco és a kacsacsőrű emlős” c. fejezetben.

zadi vallásos emblémákat helyezte el a protestáns poétika kontextusában (1979); Janusz Pelc (1973 és Pelc–Pelcowa 2001), aki a lengyel és ezáltal a kelet-európai emblematikát integrálta a nemzetközi kutatásba; és mások, akik irodalmi témák és az emblematika viszonyát, illetve emblematikus témák irodalmi felhasználását, a szó-emblémák előfordulásait kutatták.²³⁸

Az emblémakutatások új korszaka 1980 körül kezdődött. Ezt a Peter Daly (1979) és Bernhard Scholz (1984, 1989) által egymástól függetlenül kezdeményezett munkát a korábbiaknál erőteljesebb elméleti érdeklődés jellemezte. Peter Daly a korábbi, elsősorban német kutatások tanulságait levonva, mindenekelőtt az emblémairodalom extenzív feltárására helyezte a hangsúlyt, olyan nagyvolumenű projekteket indítva, mint a „Union Catalogue of Emblem Books” (1988), illetve az európai emblémáskönyvek kritikai kiadásai, amelyek *Index Emblematicus* sorozatcím alatt számítógéppel generált kép, téma, motívum és mottó-indexeket is tartalmaznak.²³⁹ E projektek célja az volt, hogy egy gyakorlatias embléma-definíció alapján pontosan felmérjék a rendelkezésre álló korpuszt, majd ennek minél nagyobb részét hozzáférhetővé tegyék a kutatók számára (ld. Daly 1996, 5-11). E feltáró munka után kezdődhetett az érdemi interpretáció, az emblémáskönyvek elemzése, illetve az emblémák kora újkori kultúrában betöltött szerepének vizsgálata.

Daly elméleti munkássága két területre koncentrált: egyrészt a szorosan vett emblémák kutatásának lehetőségei és feladatai, másrészt az emblematika irodalmi előfordulása és jelentősége. Az első területet illetően a kutatás feladatait a következőkben jelölte meg (1998, 7-8):²⁴⁰

²³⁸ Pl. Doeblér, *Shakespeare's Speaking Pictures* (1974); Robert B. Heilmann, *This Great Stage. Images and Structure in King Lear* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1948); Holger Homann, *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts: Sebastian Brandt, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holzwart, Nicolaus Taurellus* (Utrecht: Dekker & Gumbert, 1971); Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs* (Stuttgart: Metzler, 1970); Dieter Mehl, „Emblematik in englischen Drama der Shakespearezeit” (1969); John M. Steadman, „Dalila, the Ulysses Myth, and the Renaissance Allegorical Tradition,” *Modern Language Review* 57 (1962): 560-5; u.ő., „Falstaff as Acteon: A Dramatic Emblem,” *Shakespeare Quarterly* 14 (1963): 230-44; Michael Schilling, *Imagines mundi: metaphorische Darstellung der Welt in der Emblematik* (Frankfurt: Peter Lang, 1979); stb.

²³⁹ Az *Index Emblematicus* eddig megjelent kötetei: *Andreas Alciatus* (ld. Alciati 1985); *The English Emblem Tradition* (Daly ed. 1988). Mindezekén túl Daly tudományszervezői munkáját fémjelzi az *Emblematica* folyóirat és az *AMS Studies in the Emblem*, illetve a *Corpus Librorum Emblematicum* könyvsorozatok megalapítása is. Az 1980-as évek vége óta az *International Society for the Study of Emblems* rendszeresen tart konferenciákat, ezek válogatott anyaga olyan sorozatokban jelent meg, mint a Bernhard Scholz által alapított *Symbola & Emblemata* (Leiden: Brill, 1989-2000), illetve az Alison Adams által szerkesztett *Glasgow Studies in the Emblem*.

²⁴⁰ Itt 1979-es monográfiájának új kiadására, a teljesen átdolgozott „The Emblem” c. fejezetre hagyatkozom. Az emblémakutatások újabb irányzatait és feladatait „Where Are We Going in Studies of Icono-

1/ Mi a *pictura* eredete és tartalma, s mi a kapcsolata a valósággal, ha egyáltalán van ilyen? – Mint a korábbiakban láttuk, e kérdés a *vraisemblable*, a hipoikon és a naturalizmus/konvencionalizmus máig vitatott problémáit feszegeti.

2/ Mi az *inscriptio* és a *subscriptio* tartalma, forrása és célja? – Itt egyrészt a kritikai forráskutatások fontosságára, másrészt a pragmatikai aspektusra, az emblémák használatára hívta fel a figyelmet.

3/ Milyen funkcionális kapcsolat áll fenn *pictura* és *scriptura* között, vagyis a 'láttatott' és a 'mondott' dolgok között. – Az e kérdésre adott válaszok közül néhányat már megismerkedtünk: esetleges, didaktikus, szellemes invenciót kibontó (mint az olasz *concetto*, vagy az angol *wit*), misztikus-revelatív, stb.; a probléma posztstrukturalista kritikai megközelítését majd W. J. T. Mitchell ikonológiájában találjuk meg (ld. a következő fejezetet).

4/ Végül: mi az emblémáskönyv alapvető célja? – Itt megint csak a pragmatikai szempont előtérbe kerülését figyelhetjük meg.

Az emblémák és az irodalom viszonyát Daly a *Literature in the Light of the Emblem* (1998 [1979]) című alapvető monográfiájában tárgyalta, emellett néhány fontos cikket szentelt Shakespeare és az emblémáskönyvek viszonyának, illetve az ezzel foglalkozó szakirodalom bírálatának (1984, 1993). Ezeket a következő alfejezetben vesszük szemügyre.

A Daly fémjelezte extenzív kutatásoknak nagymennyiségű folytatása és számtalan alkalmazása jelent meg az elmúlt két évtizedben. Az *Emblematica* című folyóirat a legújabb kutatási eredményeket ismerteti, számos könyvsorozat pedig monografikus feldolgozásoknak ad helyet.²⁴¹ Ezek mellett megjelent több fontos kézikönyv és a 'Henkel-Schöne' nyomdokain járó motívumindex is.²⁴²

A legújabb emblémakutatások másik – intenzív, analitikus és elmélet-orientált – irányzatát Bernhard Scholz (1984, 1989, 1992) és a már bemutatott Michael Bath (1994) munkái

graphy and Emblematics?" c. cikkében is áttekintette, amely egy szegedi kiadványban jelent meg, így a hazai kutatók számára könnyebben hozzáférhető (1996).

²⁴¹ Pl. Az *AMS Studies in the Emblem* sorozat néhány reprezentatív kiadványa: Daly, *The English Emblem and the Continental Tradition* (1988), Alan R. Young, *The English Tournament Imprese* (1988), Wendy R. Katz, *The Emblems of Margaret Gatty. A Study of Allegory in Nineteenth-Century Children's Literature* (1992), Mason Tung, *Two Concordances to Ripa's Iconologia* (1992), William Heckscher, Agnes B. Sherman, *Emblematic Variants. Literary Echoes of Alciati's Term 'Emblema'* (1992), stb. Teljes bibliográfiai felsorolás: Daly 1996, 2. jegyzet. A *Glasgow Studies of the Emblem* sorozatból kiemelném a 8. és a 9. kötetet (Alison Adams, Stanton J. Linden ed., *Emblems and Alchemy*, 1998; Amy Wygant ed., *New Directions in Emblem Studies*, 1999). Ld. még a Brill kiadó [azóta megszűnt] *Symbola & Emblemata* sorozatát, pl. Alison Adams ed., *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe* (1992); György E. Szőnyi ed., *Iconography East & West* (1996); Urszula Szulakowska, *The Alchemy of Light* (2000), stb.

²⁴² Az előbbi csoportba tartozik Daly és Silcox annotált bibliográfiája (1990); az utóbbira példák: Diehl, *Index of Icons in English Emblem Books, 1500-1700* (1986) és de Bustamente, *Instrumentum Emblematicum* (1992). Daly 1996 további bőséges felsorolással szolgál.

reprezentálják. Scholz elsősorban a szemiotikához, míg Bath az újhistorizmus és a 'cultural studies' problematikájához kötötte vizsgálódásait. Megközelítéseikben közös, hogy a szorosabban vett tárgyat – az emblémákat és az emblematikus látásmódot – a jelrendszerek, a kulturális reprezentáció és a kommunikáció átfogó elméleti kontextusában értelmezik. E kutatásokhoz kapcsolódik a német szakirodalomban Dieter Sulzer poszthumusz megjelent könyve (1992) az emblémaelméletek fejlődéséről.

Scholz két iker-cikke az emblémák képeinek és szövegének elméleti kérdéseivel foglalkozik. Az „Emblematisches Abbilden als Notation” Schöne elméletét bírálja, amely kép és szöveg hierarchikus viszonyát elemezve a *pictura* prioritását vallotta. Ezzel szemben Scholz azt állítja, hogy az emblémákat nem lehet homogén műfaji csoportként leírni, hiszen a sematikus, szimbolikus ('hieroglifikus'), vagy realiztikus ('németalföldi stílusú') képek más-más szemiotikai szabályok szerint 'szóltak' a befogadóhoz. Viszont akár megfejtendő, 'hieroglifikus' képekről, akár a 17. századra elterjedő 'naturalisztikus' képekről van szó, Scholz szerint azokat nem a szöveg illusztrációiként, hanem egyenértékű szemiotikai kódrendszerként kell kezelni. E használatot Nelson Goodman nyomán a zenei partitúra olvasásához hasonlítja.

Scholz elméleti forrásaiként Goodman szimbólumelmélete mellett Eco szemiotikája (1976) és Ernst B. Gilman egyik elemzése szolgáltak, utóbbiban az amerikai kutató az emblémát lényegében a kép nyelvészeti megvalósításának nevezte. Őszerinte ez olyan kód, amelyben a „*langue in rebus*” és a „*langue in verbis*” kölcsönösen felcserélhető rendszert alkotnak.²⁴³ Scholz ennek ebben a cikkében (is) fontos elem, hogy a strukturalista-szemiotikai megközelítést összeköti a pragmatikai vagyis befogadói szemponttal. Amint címe is jelzi, az emblematikus képek szemiotikájáról és *hermeneutikájáról* értekezik, ez utóbbi vonatkozásban emlékeztet arra, hogy ma már – a 19. századi ábrázolási hagyomány örököseiként, és a jelenkori vizuális kultúra által 'kondicionált' látásunkkal, például a fotográfiától befolyásolt szemmel – nem tudunk úgy tekinteni az emblémaképekre, ahogy azt a koraujkori nézők látták (71).

E tanulmány folytatásának és kiegészítésének tekinthető Scholz „Das Emblem als Textsorte und als Genre” című írása (1989). Ebben a szerző az emblémák szövegének problémáival, illetve a műfaji besorolás nehézségeivel foglalkozik.²⁴⁴ Mindenekelőtt a korábbi szakirodalom csúcspontjának tekintett Heckscher–Wirth feldolgozással (1959) vet számot, amely bevallotta terminológiai bizonytalansággal élt, mondván, hogy a kutatónak vagy ahistorikus módon formai tipológiát kell kidolgoznia, vagy a historizmus segítségével

²⁴³ Ld. Gilman, „Word and Image in Quarles' *Emblemes*,” *Critical Inquiry* 6 (1979/80): 385-410; és Fabiny 1998a, 24.

²⁴⁴ A műfaji vitákról magyarul kitűnő összefoglaló Fabiny, „Rossz ízlés, vagy művészi érték?” (1998a).

megpróbálni rekonstruálni a 16–17. századi emblémaszerzők műveiből a műfaj történeti poétikáját. Az utóbbi veszélye az, amit a holland művészettörténész, F. W. G. Leeman úgy fogalmazott meg, hogy a tizenhatodik század emberének „fogalma sem volt arról, hogy mi az embléma” (idézi Scholz 1989, 289). A korabeli terminológia bizonytalanságát Dieter Sulzer és a belga kutató, Karel Porteman is felvetette, Scholz véleménye mindezek ellenére az, hogy a kora újkori emblémaelmélet az emblémák gyakorlatának változásaival és a műfaji gazdagodással párhuzamosan fejlődött, mintegy folyamatosan korrigálva önmagát és regisztrálva a poétikai praxis alakulását. A tanulmányban Scholz alapos vizsgálatnak veti alá az emblémák modern definícióit is (kezdve Mario Praz úttörő kutatásaitól), ám összeségében a történeti poétikai megközelítés mellett teszi le a voksát.²⁴⁵

Az újabb elméleti embléma-irodalom további fontos hozzájárulása Dieter Sulzer könyve – *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien* (1992) –, mely jöllehet a szerző korábbi tanulmányait gyűjti össze poszthumusz kiadásban, ám Peter Daly könyvei mellett máig az egyetlen monográfia-méretű feldolgozás az emblémakritika és a kora újkori emblematikus gondolkodás összeurópai perspektíváiról. A történeti poétikai tabló ('hieroglifák,' *impresák*, emblémák, és az ezekről szóló traktátusok) felvázolása mellett a modern elméleti megközelítések szemiotikai, retorikai és műfajtipológiai szemléljét is kínálja, nem feledkezve meg a filozófiai és teológiai aspektusokról sem.

A modern emblémakutatás különböző útjainak megértéséhez magyarul hasznos bevezetést kínál Fabiny Tibor cikke (1998a), aki nemcsak az emblémák modern kritikájának összefoglalását adja, hanem történeti poétikai megközelítésben a korabeli véleményekből is válogat, egymás mellé helyezve olyan, sokszor ellentétes programokat, mint az olasz Paolo Giovio, a francia Henri Estienne, illetve az angol George Puttenham, Samuel Daniel, vagy Francis Quarles véleménye.

Az emblémák általános megközelítésével kapcsolatban Fabiny egyik legfontosabb gondolata az, hogy Daly érték-semleges megközelítésével szemben Schöne, Jöns és Höltingen (1986) nyomán elkerülhetetlennek tartja az irodalmi és az eszmei érték feltárását, illetve a kettő viszonyának tisztázását: „Minden irodalmi, művészi alkotás elengedhetetlen lényegének tekintjük annak érték-szerkezetét. Embléma-könyvek olvasása közben (akárcsak az irodalom esetében) változó minőségekkel és értékekkel találkozunk. Egyes emblémák esztétikailag visszataszítóak, közhely-szerűek, mások viszont rendkívül érdekesek, s egy komplex esztétikai-etikai élményt jelentenek. [. . .] Ezért érezzük fontosnak, hogy az emblémák tanulmányozása idején is megőrizzük érték-érzékenységünket és ítélőképességünket” (25). Jöllehet Fabiny érvelése rokonszenves, gyenge pontja az, hogy akár hiszünk, akár nem az abszolút esztétikai érték létezésében, az érték meghatározása mindig is bi-

²⁴⁵ Két itt ismertetett cikkének újragondolt szintézisét nyújtja 1992-es tanulmánya, „Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweisen,” további gazdag szakirodalommal.

zonytalan és szubjektív, s az értékelésben lehetetlen elválasztani a tisztán esztétikai, illetve az ideológiai szempontokat. Fabiny Höltingennel úgy véli, hogy az intellektuálisan izgalmas humanista emblémákkal szemben Quarles térítő szándékú, vallásos emblémái laposak és ízlésficamról tanúskodnak. Ismerünk azonban olyan véleményeket is, amelyek éppen ellenkezőleg, a humanista emblémákat tartották mesterkéltnek és „irritáló művelt játéknak” (ld. Daly 1979, 11), szemben a vallásos emblémáknak a *Biblia pauperum* multimediális didakszist követő értékeivel (pl. Jöns).²⁴⁶

Tanulmánya második részében Fabiny magával az emblematikus gondolkodásmóddal foglalkozik, hangsúlyozva, hogy ez az a vonás, amely a sokat vitatott emblémaműfajnak igazából megadja az értékét. Ezzel teljesen egyetértve, a következő alfejezetben magam is az emblematikusság problémája felé fordulok, kezdve azokkal a középkori és kora újkori kulturális reprezentációkkal és műfajokkal, amelyek előkészítették és katalizálták az emblematikus látásmód kialakulását.

Emblematikusság mint kulturális reprezentáció

Az emblémaműfaj előzményei

Definiáljuk mégegyszer az emblémát úgy, hogy abból elvonható legyen az emblematikus látásmód koncepciója is, hiszen ennek nyomait kell majd keresnünk a reneszánsz emblémák felbukkanása előtt, illetve divatjuk elterjedésével párhuzamosan a kora újkori európai kultúrában.

Az embléma tehát olyan képet és szöveget organikus, (háromosztatú) egységbe ötvöző műfaj, amelynek célja naturalisztikus képi elemek (hipoikonok, *vraisemblable*), konvencionális szimbólumok, toposzok, retorikai modulok és más, az értelmező közösség által elfogadható, önkényesen kitalált vagy a hagyományban ‘felfedezett’ elemek elegyítésével és művészi tálalásával a befogadó(ka)t valami morális tanulság és/vagy vallási, kozmikus, filozófiai igazság felismeréséhez elvezetni; alkalmanként egyfajta rejtély, enigma megfejtésén keresztül.

Az emblematikus látásmód lényege egyfelől a vizuális és a verbális, másfelől a naturalisztikus és a konvencionális elemek programmatikus ötvözése, amely tudatosan eredményez több, egymásra épülő jelentésréteget, pragmatikai célként a Gombrich által leírt arisztotelészi didakszist vagy a platóni revelációt tűzve ki.

²⁴⁶ Az esztétikai ítélet változékonyságára jó példa magának Höltingennek egy újabb, 1996-os tanulmánya Quarles-ról, ahol a következőket mondja: „It is Quarles’s historical achievement to have established in Protestant England the dominant form of the Catholic Baroque emblems of Amor Divinus/Anima type” (2); és „Quarles’s second book [vagyis a *Hieroglyphikes* – SZGYE] offers powerful meditations on life and mortality. It is the most important English rendering of the theme of the Seven Ages of Man and an interesting offshoot of the hieroglyphical tradition” (15).

Ez a látásmód nem a reneszánsz felfedezése volt, hanem az azt megelőző egész közép-kor sajátja is, gyökerei pedig a klasszikus ókorba nyúltak vissza. Az emblematikus látásmódot szem előtt tartva, Peter Daly a következő műfajokban és vizuális vagy irodalmi kifejezőeszközökben vélte megtalálni az emblémák őseit (1998, 9-42):

A HIEROGLIFÁK. Ha az emblémák múltjában a legmesszebbre kívánunk visszanyúlni, elsőként az egyiptomi hieroglifákat kell említenünk. Köztudott, hogy az egyiptomiak írásának a kulcsa még az ókorban elfelejtődött és csak a 19. században sikerült megfejtenie a francia Champollionnak. Ez azonban nem akadályozta meg a kora reneszánsz humanistákat, majd az egész reneszánsz közvéleményt, hogy különböző szimbólum- és nyelv-elméleteket építsenek a rejtélyes hieroglifákra, amelyeknek emlékei könnyen hozzáférhetőek voltak az Európába hurcolt egyiptomi obeliszkeken és más műalkotásokon.²⁴⁷

A hieroglifákkal kapcsolatos spekulációkat jól példázza a nagy reneszánsz építész, Leon Battista Alberti megjegyzése, melyet az építészetéről szóló könyvében találunk:

*Az egyiptomiak a következő módon alkalmazták szimbólumokat: vésték egy szemet, mely alatt ők Istent értették; egy keselyűt, mely a Természetet jelképezte; egy méhet a Király helyettesítésére; egy kört az Idő ábrázolására; egy bivalyt a Békének; és így tovább. Céljuk ezzel az lehetett, hogy míg a szavakat csak az adott nyelvet beszélő népek értették volna meg, s ezért egy nyelvhez kötött felirat rövid idő alatt elvesztette volna jelentését (ez történt a mi etruszk írásunkkal); a szimbólumokkal kifejezett értelem ezzel szemben minden időben alkalmas lehet arra, hogy bármely nép bölcssei megértsék.*²⁴⁸

Alberti érvelése racionális és a józan ész belátására apellál, véleményének alapja azonban közös a hieroglifákban jóval misztikusabb, revelatív értelemet kereső interpretációkkal, melyek szerint a konvencionális írás (=beszéd, nyelv) bizonytalanságával szemben a természetes képekre épülő szimbolikus kifejezés tartósabb és a jelentés biztosabb hordozója. Ezért alakulhatott ki a reneszánsz idejére az a meggyőződés, hogy az Ádám által használt, és közvetlenül a Teremtőtől kapott ősnyelv is egy ilyen 'természetes' szimbólumokat használó kifejezőeszköz lehetett.²⁴⁹

A hieroglifák kora újkori divatja azzal kezdődött, hogy 1419-ben egy firenzei pap, Cristoforo de' Buondelmonti különös kéziratához jutott, amely aztán a firenzei neoplatonista

²⁴⁷ A hieroglifikus írás kora újkori historiográfiájához ld. a már említett Dieckmann 1970; Giehlow 1915; Volkmann 1962; Wittkover 1977 (ld. fentebb, a 142 jegyzetet); a kérdésnek monográfiát szentelt Erik Iversen (*The Myth of Egypt and Its Hieroglyphics in European Tradition*, Koppenhága, 1961); a hieroglifák és az emblémák közvetlen kapcsolatához egy újabb, szemiotikai alapú tanulmány Russell, „Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and Nature of Emblematic Forms” (1988).

²⁴⁸ *De architectura*. VIII. könyv, 4. fejezet. Wittkover nyomán idézi Daly 1998, 22.

²⁴⁹ Ld. Coudert ed., *The Language of Adam / Die Sprache Adams* (1999), valamint fentebb, a 31. lapon.

kör, és vezetője, Marsilio Ficino érdeklődésének a fókuszába került. A görög nyelvű traktátus egy bizonyos Horapollo (vagy Horus Apolli) nevű, a hellenizmus korában élt (vagy kitalált) egyiptomi szerző művét tartalmazta egy állítólagos Philipposz fordításában (Praz 1997, 204). Maga a mű egyiptomi hieroglifikus képek másolatát, és hozzájuk fűzött interpretív kommentárokat tartalmazott. Ez a szerkezet láthatóan hasonlít az emblémák felépítésére, a hieroglifák pedig azért voltak olyan nagy hatással a neoplatonista humanistákra, mert ők – Platón ‘honosítása’ érdekében – mindenfajta szinkretizmus iránt fogékonyak voltak, a kereszténység előképét keresve a legkülönbözőbb filozófiák, vallások és mitológiák emlékeiben. Horapollo nyomán – s számos antik tekintélytől is (pl. Plinius, Tacitus, Plutarkhosz, Apuleius, stb.) támogatva – e humanisták úgy képzelték, hogy az egyiptomi papok ideogrammaikban közvetlenül isteni gondolatokat fejeztek ki.

Ludwig Volkmann (1962) felvetése szerint az emblémák abból a humanista törekvésből eredtek, hogy megalkossák a hieroglifák modern megfelelőit. A korai emblémaszerzők között talán nem is akad olyan, aki valamilyen módon ne hivatkozott volna erre a titokzatos hagyományra, sokszor összevonva azt más ókori misztikus irányzatokkal, így például a hermetikus iratokkal, vagy a püthagoreus számmissztikával. Neves magyar emblémaszerzőnk, Zsámboki János előszavában is hasonló megjegyzésre bukkanunk:

*Azok tehát nem látják tisztán, hogy mi is az embléma, akik úgy vélik, hogy bármilyen, tömeges használat során elkoptatott gondolat, történet, mese a dolgokat ugyanúgy kifejező alakzatok rajzával vagy a hősök tömör mondásával kifejezve emblémának tekinthető. [...] Ki gondolná, vagy érdemesítené őket dicséretre, ha csak valami más hozzáadásával nem változtatnák meg a dolgaikat, hogy ironikusak is legyenek? Éppen ezért válogatottak és nem kevésbé ‘túldíszítettek’ legyenek, mint amennyire sötétek, és az egyiptomiak és a püthagoreusok jeleiként majd az elmét élesítik.*²⁵⁰

Mindennek ellenére, az emblémák és a hieroglifák közötti kapcsolat egyik legutóbbi elemzője, Daniel Russell (1988, 227) arra a következtetésre jutott, hogy míg a hieroglifának – mint egy (feltételezett) szimbolikus kifejezési eszköznek – a hatása az emblematisztikus látásmódra igen jelentős volt, maguk az egyiptomi ideogrammok csak igen ritkán kerültek fel az emblémák *picturára*.

Ugyancsak az emblematisztikus látásmód ókori gyökereit képviselték a GÖRÖG EPIGRAMMÁK. Már Mario Praz megfigyelte, hogy a görögök műtárgyakra, emlékoszlopokra, vagy síremlékekre vésett tömör versei kifejezés-mechanizmusukban rokoníthatók az emblémákhoz. Utóbbiak ugyanis, mint láttuk, képileg reprezentálnak valamilyen tárgyat, amely egy költői invenciót (*conchetto*) illusztrál, az epigrammák pedig fordítva, a költői invenció segít-

²⁵⁰ Idézi Praz 1997, 212 (Kürtösi Katalin fordítása). Az eredeti latin szöveget ld. Johannes Sambucus, *Emblemata* (Antwerpen, 1564), 3-5. Zsámboky *Emblematájának* facsimile kiadása: ed. Varjas Béla, kisértőtanulmány August Buck (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982).

ségével illusztrálják a tárgyat. Praz (1997, 206) hosszú listát állított össze Alciati azon emblémáiból, amelyek forrásaként valamely görög epigramma azonosítható. Ugyane csoportban említhetjük meg az illusztrált és körfelirattal ellátott EMLÉKÉRMEK-et is, amelyeknek a szövege gyakran epigrammatikus volt, a képi ábrázolás pedig – míg a főoldalon bemutatta a megörökítendő személyt, a hátoldalon – szimbolikus elemeket is felhasznált.

Míg a hieroglifák az emblematikus látásmód elméletéhez, az epigrammák pedig technikájához járultak hozzá, a szimbolikus kifejezés tárgyainak, lexikájának jelentős részét a KLASSZIKUS MITOLÓGIA alkotta. E lexikon (szókészlet) természetesen nemcsak az emblémák, hanem minden más didaktikus, az emberei tapasztalatokat tipizáló allegorikus műfaj – fabulák, álomtörténetek, parabolák – alapszövegét is képezte, kiegészülve a judeo-keresztény, biblikus hagyomány történeteivel és képeivel.²⁵¹ A középkorban oly népszerűvé váló általános élet-allegóriákat (az élet *vándorlás*, vagy *zarándoklat*; az emberi élet megfeleltethető a világ korszakainak – számszerint általában hétnek) is a klasszikus ókor 'találta fel.' A leghíresebb ilyen görög dialógus az úgynevezett *Kebersz táblája* (*Tabula Ceбетis*), amely egy ekphrasztikus képleírást tartalmaz, s amelyben az emberi életet koncentrikus körökhöz hasonlítják. A narrátor – mintegy idegenvezetőként – egy a Saturnus templomában található allegorikus kép pontos ismertetését és értelmezését adja, olyan részletességgel, hogy számos reneszánsz művész vizuális ábrázolását is elkészítette. Az angol George Wither 'Kebersz táblájának' a képét tette *Collection of Emblemes* (London, 1635) című gyűjteményének címlapjára, a flamand jezsuita, Antoine Socquet pedig *Via vitae aeternae* (1620) című emblémáskönyvét alapozta az ősi görög allegóriára.²⁵²

Most tekintsük át röviden az emblematikus látásmód középkori változatait. Ismétcsak Praz volt az, aki felhívta a figyelmet a középkori kultúra úgynevezett „emblematikus mentalitására” (1964, 12, 24): a bestiáriumokban, lapidáriumban és más allegorikus közhelygyűjteményekben fellelhető konvencionális képi szimbolizmusra. A KÖZÉPKORI TERMÉSZETSZIMBOLIKA és a reneszánsz emblematika kapcsolatának teljes felfejtését azonban Albrecht Schönének és Dietrich Jönsnek köszönhetjük, akik elsősorban Friedrich Ohly (1959, 1997) a szavak középkori szellemi jelentésének szentelt munkája nyomán indultak el ebben a kutatási irányban.

Fabiny Tibor kitűnően összefoglalja ezek eredményeit (1998a, 26-28) amelyek feltárták, hogy a természet és az egész látható világ középkorban kialakult szimbolikus értelmezése

²⁵¹ A klasszikus mitológiának erről a funkciójáról az ikonográfia kapcsán már fentebb is írtam, ld. továbbá Panofsky 1984; Seznec 1972; Wind 1968; Wittkower 1977, stb.

²⁵² Daly 1998, 16; ld. még Bath 1994, 113-5 és Fabiny 1984a, 293-307; valamint Sandra Sider ed., *Cebes' Tablet: Facsimiles of the Greek Text, and of Selected Translations* (New York: Renaissance Society of America, 1979) és R. Schleier, *Tabula Ceбетis: Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung* (Berlin: Mann, 1973).

a bibliai egzegézissel és a TIPOLOGIAI GONDOLKODÁS kialakulásával függött össze (ld. fentebb, 61). Ezt a típus-antitípus, árnyék és valóság, prófécia és beteljesülés feszültségére alapozott tipológiai gondolkodást az egyházatyák alapozták meg. Szent Ágoston például hangsúlyozta, hogy Isten a teremtés dolgait gazdag emblematikus jelentőséggel ruházta fel: személyeknek, dolgoknak és eseményeknek képi jelentést adott, miáltal azok mintegy előre vetítik az eljövendő dolgokat.²⁵³

„E szimbolikus látásmód a sokaságban az egységet veszi észre, a különbözőségben az azonosságot, az immanensben a transzcendenst, a teremtményben a teremtet” hangsúlyozza Fabiny (1998a, 26). Ezt a mentalitást Alanus ab Insulis sokat idézett verse érzékeltesen fejezi ki:

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum;
Nostrī status, nostrae sortis
Fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
Nostrī status decens glosa,
Nostrae vitae lectio.
[A világ minden teremtménye, a könyvek és a képek
számunkra tükrök is, életünknek, halálunknak,
helyzetünknek és sorsunknak bű jelei.
Helyzetünket a rózsá jelképezi, akárcsak a
helyünket leíró szép nyelv, életünknek olvasmánya.]²⁵⁴*

Friedrich Ohly a következőképpen kommentálja a fenti sorokat: míg a középkori etimológia megmaradt „egy nyelv keretein belül, a dologi jelentésnek viszont az a lényege, hogy a szó szellemi értelme minden nyelvben azonos, mivel nem az egyes nyelvek hangalakjából indul ki, hanem abból a nyelvből, ami az egész emberiség számára közös. [. . .] Teológiai szempontból csak a nyelvek betű szerinti értelmében okozott problémát a bábéli nyelvzavar, de nem érintette a dolgokból merítő, minden nyelv számára közös szellemi értelmet.”²⁵⁵

A 11. században élt Szentviktori Hugó egy másik erőteljes metaforával járult hozzá a világ egzegetikus értelmezéséhez. Amint megfogalmazta: „az egész látható világ nem más,

²⁵³ Fabiny itt Lewalski (1979) vizsgálódásaira hivatkozik. A bibliai hermeneutika 17. századig tartó összefoglaló történetéhez ld. Fabiny Tibor, *A keresztény hermeneutika kérdései és története. I. A prekritikai korszak: az első századtól a reformáció koráig* (Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1998).

²⁵⁴ A verset és a magyar fordítást Friedrich Ohly cikkéből idézem: 1997, 168 (Bernáth Árpádné fordítása).

²⁵⁵ Ohly 1997, 168. Alanus versét kommentálja még Daly 1998, 39, 48.



mint az isten ujjá által írt könyv.”²⁵⁶ A *signatura rerum* gondolata, vagyis hogy a világ dolgait Isten jeleként lehet és kell felfogni, végighúzódik nemcsak a középkoron, de a kora újkoron is; kiterjedt reneszánsz és barokk használat után, úgy tűnik, csak a 18. századi felvilágosodás kezdi aláásni.²⁵⁷ Mint Schöne nyomán Fabiny összefoglalja, az embléma és a tipologikus gondolkodás között a kapcsolatot az képezi, hogy az emblematicus kép is valamiféle magasabb értelmet rejt magában. Különösen az erkölcsi mondanivaló, a *sensus tropologicus* ragadta meg az emblémaszerzők figyelmét a világ értelmezésében. „A *sensus tropologicus* a dolgok és a tények jelentőségére vonatkozik, amely az egyén számára nyer jelentést az életvezetésben és az üdvösségre való elkészülésben. Az emblematicus gondolkodásmód számára minden létező dolog egyidőben nyer jelentőséget.”²⁵⁸

Mint már Gombrich szimbolumelmélete kapcsán utaltam rá, minden tárgy vagy dolog több jelentéssel is bír az emblematicus-szimbolikus értelmezés számára, s ezek gyakran egymással ellentétes pólusokon jelennek meg (*in bonam partem* / *in malam partem* – ld. fentebb, 98). Ezen ellentétes pólusokra Daly és Fabiny frappáns példákat hoz, a már tárgyalt kígyó-szimbólum mellett megemlítve Camerarius nyulát, ahol a kis állat a virrasztás jelképe, La Perrière gyűjteményében viszont a meglapuló nyúl a rossz lelkiismeret szimbóluma.²⁵⁹

Megállapíthatjuk, hogy ez a tipológiai és egzegetikus szimbolizmus a középkori életet minden aspektusában és igen mélyen áthatotta.²⁶⁰ Azok is, akik nem olvas(hat)ták az egyházatyák és a tudós teológusok fejtegetéseit, hallhattak róla a prédikációkban, ám ennél sokkal fontosabb az, hogy vizualitásában is találkozhattak vele a mindennapi élet szinte valamennyi szituációjában. A legfontosabb helyszín természetesen a templom volt, ahol nemcsak az oltárképeken és a falfreskókon, de a falakra erősített síremlékeken és emléktáblákon éppúgy megjelent, mint az épületek külső díszítésein, vagy a körmenetekkor használt templomi zászlókon. E szimbolikus keresztény ikonográfia azután tovább élt a világi művé-

²⁵⁶ Fabiny (1998a, 27) Gabriel Josipovici, *The World and the Book* (London: Macmillan, 1971) c. könyvéből idézi.

²⁵⁷ A *signatura rerum* gondolat leggrandiózusabb teológiai-filozófiai kifejtése Jakob Böhme azonos című traktátusa (illusztrált kiadása Amszterdamban, 1682-ben jelent meg). A fogalom Paracelsus és Leibniz közötti történetéhez ld. Bianchi, *Signatura rerum: segni, magia e cognoscenza da Paracelso a Leibniz* (1987); Böhme filozófiájához és ikonográfiájához Geissmar, *Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme* (1993); a kérdés posztmodern értelmezéséhez Foucault, *A szavak és a dolgok* (2000), 44 skk.

²⁵⁸ Schönet (1968, 47-8) idézi Daly (1979, 52 és 1998, 48); magyarítja Fabiny 1998a, 27.

²⁵⁹ Fabiny 1998a, 27; ld. még Daly 1984, 135-6 és 1998, 48-51. E többértelmű, látszólag határtalan jelentésgenerálás szemiotikai értelmezéséhez ld. Eco 1990, 8-22.

²⁶⁰ Erről ld. például Huizinga híres könyvének következő fejezeteit: „A halál víziója,” „A képekben kristályosodó vallásos gondolat,” „Vallásos érzékenység és vallásos képzelet” in Huizinga, *A középkor alkonya* (1979).

szetben,²⁶¹ s a mindennapok embere éppúgy láthatta a városházák vagy céhes gyűléstermek dekorációin, mint a lakóépületek kapuzatán, homlokzatszízein, a falakra akasztott szőnyegekben a nemesi lovagváraktól a polgárházakig, továbbá az uralkodói felvonulások jelvényein, a ruházat hímezéseiben, az ékszerek ornamentikájában, de még a karneválok álarcain és a gyermekjátékokon is. Nézzünk most néhány példát e szimbolikus képzetekkel teli világ vizuális gazdagságára.

A 32. ÁBRA az európai sír-építészet egyik legszebb példáját mutatja, amelyen igen összetett módon keveredik keresztény és világi etikai-politikai szimbolika. II. Ferenc bretagne-i herceg és felesége, Margit síremlékét Michel Colombe reneszánsz szobrász készítette 1502 és 1507 között és a nantes-i Péter-Pál katedrálisban található. A sokalakos, fehérmárvány emlékműn Ferenc és Margit fekvő testét emblematikus figurák veszik körül: a fejüket tartó angyalok természetesen akadálytalan mennybe jutásukat biztosítják, a Ferenc lábánál heverő oroszlán az erő jelképe, felesége mellett pedig kedvenc agara a hűséget szimbolizálja. A sír négy sarkán álló monumentális figurák a négy kardinális erényt reprezentálják: Ferenchez tartozik az Erő (páncélos figura egy toronyból sárkányt űz ki) és az Igazságosság (koronás alak, karddal), Margithoz pedig az Okosság és a Mértékletesség. Az okosság ikonográfiája itt különösen érdekes: kétarcú személy, előre fiatal leány tekint, mintegy a jövőre utalva, hátul pedig egy öregember arca néz vissza a múltba. Az emlékmű talapzatát 16 szent kisebb méretű szobra veszi körül, az uralkodók patrónusai ők, köztük Assisi Szent Ferenc és Árpád-házi Szent Margit. A szentek alatt további gyászoló figurák szobrai találhatók, ők a megrendült alattvalók.

A 33. ÁBRÁN egy a késő-középkor naturalizmusát és világi humorát is dokumentáló faragás látható. Az úgynevezett *miseriordok* a klérus számára készített felhajtható templomi ülések hátoldalára erősített támaszkodók voltak, melyek azt a célt szolgálták, hogy a hosszú szertartások alatt az álldogálást illetve térdelést diszkréten megkönnyítsék. A gazdagon díszített ülések eme ritkán látható felületét a korabeli szobrászok humoros allegorikus jelenségekkel (mint a ludaknak prédikáló róka meséje), vagy vérbő mindennapi életképekkel (például a feleség veri részegen hazatérő urát) díszítették. Az egyik leggazdagabb ilyen 'miseriord' együttes az angliai Beverley Minsterben található.

A következő képen egy német polgárház bibliai és mitológiai szimbolikus motívumokkal ékesített kapuját látjuk 1528-ból (34. ÁBRA).

Az egzegetikus és tipológiai szimbolizmus mellett – amelynek részét képezte a már fentebb tárgyalt *biblia pauperum* műfaja (ld. a 61. lapon) és az itt részletesen nem tárgyalandó

²⁶¹ Az alkalmazott keresztény emblematikához ld. Cornelia Kemp, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen* (München: Dt. Kunstverlag, 1981) és Dietmar Peil, *Zur „angewandte Emblematik“ in protestantischen Erbauungsbüchern* (Heidelberg: Winter, 1978); a keresztény ikonográfia szekularizálódásához Réau 1997, 191-2; a mindennapok emblematikus aspektusaihoz ld. alább, 133, 142.

haláltánc-hagyomány is²⁶² – a középkor másik, konvencionális szimbolizmus alapján képeket és szöveget szintetizáló nagy szemiotikai rendszere a HERALDIKA volt. E kódrendszer lényege, hogy az egyént egy – szimbolikus jelképek és mottók alapján egyértelműen megkülönböztethető – családhoz vagy csoporthoz kösse. A heraldikai hagyomány a középkori lovagvilágra megy vissza és nagy szerepe volt a hadtörténetben is, amikor a csatákban az egyes résztvevőket, vagy csapataikat zászlóra és ruhára erősített címerek és jelvények alapján lehetett azonosítani.²⁶³ A heraldika a késő középkortól jelentős mértékű differenciálódáson ment keresztül: egyrészt az uralkodói és nemesi családok jelölésében valóságos művészetté fejlődött, ugyanakkor használata az élet minden területén elterjedt. A példákat a politikai és közigazgatási jelentőségű ország- és városcímerektől a legkülönbözőbb szakmai érdekcsoportok vagy szellemi közösségek jelölésén át (céhes-, nyomdász-, szabadkőműves-, cserkész- jelvények, stb.), a mesteremberek vagy kocsmák cégéreinek a használatáig sorolhatjuk (v.ö. 35. ÁBRA, a Percy-család történelmi és emblematikus figurákkal körülvett nemesi címere az angliai Beverley templomában; 36. ÁBRA, Shakespeare stilizált címere a stratfordi Shakespeare Centre falán; és 37. ÁBRA, egy kocsmai cégér a mai Cambridge-ben). A szimbolikus szavakat és képeket kombináló heraldikai elemek sokszor naturalisztikus képi ábrázolással együtt jelennek meg, mint például a 38. ÁBRA nemesi portréin.

A heraldika és az emblematikus kifejezőmód rokonságára már többen felhívták a figyelmet, de jelentősebb tanulmányok csak a Shakespeare műveiben fellelhető heraldikai hatásokkal foglalkoznak.²⁶⁴ Mint Daly is rámutat, a kapcsolat valószínűen kétirányú hatást je-

²⁶² A haláltáncról ld. John Aberth, *From the Brink of the Apocalypse: Confronting Famine, War, Plague, and Death in the Later Middle Ages* (London: Routledge, 2001); két terjedelmes összefoglaló munka: Stephan Cosacchi, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie, und Brauchtum des Mittelalters* (Meisenheim: Hain, 1965) és Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung* (Köln: Böhlau, 1974). A halál európai felfogásának (történeti) antropológiáját elsősorban francia tudósok írták le. Ld. Philippe Ariès, *L'homme devant la mort* (Paris: Edition de Seuil, 1977); u.ő., „A halállal szembeni attitűdök,” in Ariès, *Gyermekek, család halál* (Budapest: Gondolat, 1987), 351-414; Alberto Tenenti, *La vie et la mort a travers l'art du Xve siècle* (Paris: Armand Colin, 1952); u.ő., *Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France* (Paris: Serge Fleury, 1983); Gaby et Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (Paris: Armand Colin, 1970); Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris: Gallimard, 1974).

²⁶³ A heraldika alapjaihoz ld. Bertényi Iván, *Új magyar címertan* (Budapest: Maecenas, 1993); Vaclav Vok Filip, *Einführung in die Heraldik* (Stuttgart: Steiner, 2000); Gömbös Tamás, *A szerzetes és lovagrendek címerei és viseletei. A protestáns egyházak jelképei, a szentek jelképes ábrázolása címerekben* (Budapest: Tellér, 1993); Ottfried Neubecker, *Heraldik: Wappen. Ihr Ursprung, Sinn und Wert* (Frankfurt/M: Krüger, 1977); Gert Oswald, *Lexikon der Heraldik* (Mannheim: Bibliogr. Institute, 1984); Thomas Woodcock, *The Oxford Guide to Heraldry* (London: Oxford University Press, 1990).

²⁶⁴ Daly 1989, 32-8 és Heckscher, Wirth 1959, col. 133skk.; Shakespeare-ről William L. Goldsworthy, *Shakespeare's Heraldic Emblems: Their Origin and Meaning* (London: Witherby, 1928); C. Wilfred Scott-Giles, *Shakespeare's Heraldry* (London: Dent, 1950); Alan R. Young, „A Note on the Tournament Impresas in Pericles,” *Shakespeare Quarterly* 36 (1985): 453-6.

lentett: kezdetben a heraldika katalizálhatta az embléma megszületését, a későbbiekben viszont a címertan igen sok tisztán emblematisztikus motívumot asszimilált. Az összekötő kapcsot a kétosztatú olasz *impresák* jelentették, hiszen ezeknek a mottóval ellátott tudós címertanulmányoknak a divatja éppen a kora reneszánsz idején terjedt el, s a korabeli teoretikusok szerint fő funkciójuk – az emblémákhoz hasonlóan – a tanítás és egyben az intellektuális élvezet felkeltése volt.²⁶⁵ Az a korábban említett gondolat is az *impresa*-elméletekre megy vissza, hogy kép és szöveg kombinációjában az előbbi a test, míg az utóbbi a lélek megfelelője.

Az emblematisztikus gondolkodás- és látásmód filozófiája és szemiotikája

Ha megkíséreljük összefoglalni az emblematisztikus gondolkodás filozófiájának lényegét, akkor a retorika iránt is érdeklődő korabeli teológiai írókhoz kell fordulnunk, akik e kifejezésmódot hermeneutikai eszköznek, a világ, s ezáltal Isten természete kutatási célszerszámanak tekintették. Már korábban idéztem Christophoro Giarda véleményét a szimbolikus képek revelatív erejéről (ld. fentebb, 99); Mario Praz (1964, 1997) számos további példával szolgál. Közülük legmegragadóbb a spanyol jezsuita atya, Juan Eusebio Nieremberg elgondolása, aki 1633-ban *Oculto filosofia* címmel megjelent munkájában ezt írta:

Plótinosz a világot Isten költészetének nevezte. Hozzáteszem, hogy ez a költemény olyan, mint egy labirintus, amelyet minden irányban olvasnak, és Szerzőjéről is szól, rá is mutat. Az antikvitás költői eszközei között ünneplük [. . .] mindenekelőtt azt a rendkívül szellemes és összehasonlíthatatlan dicshimnusz, amelyet Porphyriosz költő Constantinus császárnak címzett, és amelyet Szent Jeromos, Fulgentius és Beda dicsőített. [. . .] Mindez a dicshimnusz tízenbét, rendkívül művészien megszerkesztett labirintusból áll, ahol egyik versszakot a másikkal különbözőképpen kapcsolja és köti össze; minden részben megünnepli a Császár kiválóságát a sorok kezdetével, közepével és végével, továbbá átlósan is az első hat sor első betűjétől kezdve az utolsó sor utolsó betűjéig, majd keresztbe-kasul összeköti a sorok első és utolsó betűje között maradókat: a második sor második betűjét a harmadik sor harmadik betűjé, stb., úgy, hogy még ezer más véleményt is megformáz a Császár dicsőítésére. Így képzelem én el, hogy a világ Isten Dicshimnusza.²⁶⁶

²⁶⁵ Az *impresákról* ld. Daly 27-30; Heckscher, Wirth 1959, 98ff.; Praz 1949; 1964, 2. fejezet; Sulzer 1992, 79-138; a kora újkori *impresa*-elméletek legnagyobb teoretikusa Paolo Giovio volt, akinek traktátusát Samuel Daniel angol fordításában Daly közli kritikai kiadásban: *The Worthy Tract of Paulus Jovius* (1585), in Daly ed. 1988, 29-66. Az *impresa*-műfaj és Giovio munkásságának szentelt legújabb monográfia az *Emblematica* folyóiratban jelent meg: Dorigen Caldwell, „Studies in Sixteenth-Century Italian *Imprese*,” *Emblematica* 11 (2001): 3-257.

²⁶⁶ *Oculto filosofia de la Sympatia y Antipatia de las cosas...* (Madrid, 1633), idézi Praz 1997, 201 (Kürtösi Katalin fordítása). Az effajta hermetikus szimbolizmus szemiotikai megértéséhez kitűnő segítség Eco 1990, 8-21.

Hogy mennyire áthatotta ez az analogikus-emblematikus-organikus gondolkodásmód még a kora újkori szerzőket is, egy további, általam felfedezett példával szeretném illusztrálni, amely talán Nieremberg atya egyik forrása vagy mintája is lehetett. 1579-ban jelent meg Barthélemy de Chasseneux francia humanista *Catalogus gloriae mundi* című monumentális kompendiuma, amelynek műfaját egy bizonyos téma köré rendezett 'világtükörnek' nevezhetnénk.²⁶⁷ Hasonló munka volt a spanyol Antonio Guevara *Horologium principium* (1529) – Prágai András 17. századi magyarításában *Fejedelmek serkentő órája* – című könyve, vagy a német Heinrich Cornelius Agrippa monumentális műve, a *De occulta philosophia* (1533), melyekben valamilyen logikai rend alapján szervezve anekdoták, vélemények, más művek kivonatolása és számtalan tekintélyre való hivatkozás során, több száz oldalon keresztül, szinte a világ minden dolgáról szó esik.²⁶⁸

Chasseneux – akinek impozáns folio kiadású művét a kortárs magyar, gróf Batthyány Boldizsár mindjárt megjelenése után meghozatta németújvári kastélyába²⁶⁹ – fő témájául a dicsőség és a dicséret kérdését választotta, könyve mindannak a katalógusa, ami a világban dicsőséget jelent vagy dicséretet érdemel. Ilyen természetesen és mindenekelőtt maga az Isten, aztán az isteni hierarchiák és az angyali rendek (ahogy azt már Pszeudo-Dionüsziosztól Dantéig számosan megírták), majd az egész teremtett világ és végül maga az ember – utóbbi nemcsak mint individuum, hanem mint társadalmi lény is. A könyv jelentős részét éppenséggel ennek az aspektusnak a részletezése tölti ki, először szociológiai szempontból (az egyházi és világi hierarchia részletes leírása az uralkodóktól az egyszerű szerzetesekig és kézművesekig), majd etikai szempontból, ahol Chasseneux a dicsőség és a virtus erkölcsi vonatkozásait tárgyalja, hangsúlyozva, hogy szerénység és nagylelkűség nélkül az előbbiek mit sem érnek.

Érdeklődésünk szempontjából természetesen az a majd százoldalas komplex, kultúra-szemiotikai igényű szemle a legérdekesebb, amelyben Chasseneux az egyházi és a világi dicsőség látható 'signaturáit' vagy 'inszigniait' veszi sorra, kezdve a heraldika absztrakt rendszerén, majd áttérve a szimbolikus tárgyakra – mint a korona, vagy a pápai tiara –, s kitérve végül a fegyvereken, illetve a ruházaton megjelenő, dicsőséget és státuszt jelölő elemekre. E rész fontos egysége az a címertani bevezető, amelyben számos ábrával illusztrálva be-

²⁶⁷ A könyvet a wolfenbütteli Herzog August Könyvtárban tanulmányoztam.

²⁶⁸ Guevaráról és Prágai fordításáról ld. cikkemet, „Mannerist Imagery and Thinking in the Prose of András Prágai (17th century translator of Guevara's *Dial of Princes*)”, *Acta Litteraria* 26.1-2 (1984): 207-32; Agrippáról ld. Szőnyi 1998, 147-68, valamint a *De occulta philosophia* részleteinek magyar kiadását, Magyar László András ed., *Titkos bölcsélet* (Budapest: Vízöntő, 1990).

²⁶⁹ Batthyányról ld. Szőnyi 1998, 66-76, ugyanitt további hivatkozások Barlay Ö. Szabolcs és Robert J. W. Evans Batthyányra vonatkozó munkáira.

mutatja a heraldika alapelveit és szimbolikájának használatát, s ugyanitt szól az *impresákról*, az emblémákról, sőt, még a kézművesek cégéreiről is.

Mint már említettem, a mai emblémakutatás és az ezzel kapcsolatos elméleti gondolatok fontos fórumai azok a tanulmánygyűjtemények, amelyek több kiadó által is gondozott sorozatokban jelennek meg. Az *AMS Studies in the Emblem* sorozatban 1999-ben látott napvilágot Peter Daly és John Manning szerkesztésében az *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory* című kötet, mely számos hasznos tanulmánnyal járul hozzá ezeknek az elméleti kérdéseknek a további tisztázásához. Ugyanitt egy rendkívül hasznos függelékben John Manning annotált bibliográfiát ad a reneszánsz és barokk szimbólumelméletek legfontosabb kiadványaiból, kezdve Petrus Crinitus 1508-ban megjelent *De honesta disciplina* című traktátusával s befejezve Thomas Theodorus Crusius, *Symbolotheca docta*, E. Geisler *Disputatio de symbolis*, valamint L. G. Weisius *Manipulus symbolorum* című traktátusaival (mindhárom 1721-ben jelent meg).

A bibliográfia többek között olyan reprezentatív műveket tartalmaz, mint Alciati *De verborum significatione* (1530), Johann Heinrich Alsted *Encyclopaedia* (1630), Thomas Blount *The Art of Making Devises* (1646), Achille Bocchio *Symbolicarum quaestionum de universo genere* (1555), Jacobus Boschius *Symbolographia* (1702), Giordano Bruno *De imaginum signorum et idearum compositione* (1591), Joachim Camerarius *Symbola et Emblemata* (1595), Nicolas Caussin *De symbolica Aegyptiorum sapientia* (1618), Abraham Fraunce *Insignium, armorum, emblematum, hieroglyphicorum et symbolorum . . . explicatio* (1588), Christophoro Giarda *Icones symbolicae* (1626), Paolo Giovio *Dialogo dell' imprese militari et amoroze* (1555), Horapollon *Hieroglyphica* (1517), Jacob Masen *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata* (1650), Claude-François Menestrier *La philosophie des images* (1682), Claude Paradin *Devises heroiques* (1551), Filippo Picinello *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus* (1681), Johannes Sambucus *Emblemata* (1564), valamint Jacobus Typotius írásai (*Symbola divina et humana*, 1601, *De hierographia*, 1618).

Egy ilyesféle bibliográfia összeállítását megnehezíti, hogy a művek címei sokszor nem fedik fel tartalmukat, s egy nagy kompendium egy-egy szimbólumelméleti fejezete könnyen rejtve marad a kutató szemek előtt. Nem is csodálható, hogy sem Chasseneux *Catalogusa*, sem Nieremberg *Ocultia philosophiája* nem került be Manning szemlájébe. E példák is érzékeltetik, mennyi lehetősége és feladata van még a filológusoknak és esztétikusoknak, hogy jobban megértsük e premodern szimbolikus látás- és gondolkodásmód természetét.

A kutatás egy másik vonulatát jelzi a legújabb kultúraelméleti és szemiotikai szempontok bevonása az emblematikus kifejezésmód értelmezésébe. Manning imént említett könyve bevezetőjében három pragmatikai szempontot vet fel, amelyek segíthetnek az emblémakutatás elméletének modernizálásában: 1/ a terminológia kulturális sajátosságainak

figyelembevétel; 2/ az *érzékelés*, mint fizikai-biológiai folyamat és a *látás*, mint társadalmilag és konvencionálisan determinált kogníció elválasztása; 3/ a jelek autoritásának (f)elismerése.

A 16. század kezdetétől sokféle, lényegében új szimbolikus forma jött létre, esetleg úgy, hogy újra 'feltalálták' vagy felfedezték. Ezek a művek együttesen tanúskodnak arról, hogy az allegorikus reprezentációk felhasználása és újrahasznosítása a világképben és a társadalmi gyakorlatban gyökerező szisztematikus program szerint zajlott. E folyamatban részt vettek humanisták, udvaroncok, heroldok, filológusok, alkimisták, retorikusok, ezoterikus filozófusok, költők, jezsuita pedagógusok és még sokan mások. És amint az természetes is, a születő vagy újralfedezett műfajokkal párhuzamosan a 16. század derekától egyre nagyobb szerepet kapott a szimbólumelméleti diszkurzus; kezdetben főként latinul, majd egyre inkább a nemzeti nyelveken is (Manning 1999, xi skk.).

Manning is felhívja a figyelmet arra – amit egyébként Lotman és Foucault óta jól tudunk –, hogy ez a kora újkori szimbológiai szakirodalom világosan bizonyítja, milyen hatalmas látásmód-változás zajlott le az európai kultúrában a középkor és a romantika között. A korabeli elméleti irodalom vizsgálata mindenekelőtt arra a felismerésre vezet, hogy szinte reménytelen a terminológiai és műfaji különbségtétel az egyes allegorikus kifejezésformák között. Szinte nincs két szerző, akik pontosan ugyanabban az értelemben használták volna a szimbólum, embléma, enigma, parabola, vagy hieroglifa kifejezéseket; Claude Mignault a 16. század végén például hét különböző jelentését adta a szimbólum terminusnak a következő fejezetcím alatt: „Quid Symbolum, et quotuplex sit huius vocis acceptio? [Mi a szimbólum és hányféleképpen érthetjük ezt a kifejezést?]”²⁷⁰ A terminológiai bizonytalanságokkal kapcsolatban végül az irodalomelméletben már polgárjogot nyert pragmatista álláspontot foglalhatjuk el: embléma az, mondhatnánk, amit a reneszánsz és a barokk annak nevezett – bár az is igaz, hogy számos különféle néven nevezték meg.

Az *érzékelés* és a *látás* megkülönböztetésében ugyancsak a pragmatikai szempont az irányadó. Ha belenézünk Horapollo *Hieroglyphicájába*, vagy elmélyedünk az emblémáskönyvek képeiben, szinte azonnal érzékeljük, hogy itt a *látásnak* egy a miénktől eltérő módjával, a világ megkonstruálásának egy szokatlan gyakorlatával, egy idegen vizuális kultúrával van dolgunk. A képek elemei mintegy önálló életet élnek, nem szerveződnek egységes kompozícióba. A kép anti-mimetikus és gyakran rejtvényként funkcionál. Manningot is felhívja a figyelmet e jelenség strukturális-fenomenológiai, de ezen túl szociológiai aspektusaira is.

Teljesen nyilvánvaló, hogy mi már nem ugyanazokkal a feltételezésekkel közeledünk a világhoz, mint 16. és 17. századi elődeink tették. A helyzetet tovább bonyolítja azonban az a tény, hogy éppen ez a két évszázad volt az, amikor radikális változások mentek végbe a filozófiai-episztemológiai gondolkodásban (i.m., xvi).

²⁷⁰ Mignault *Syntagma de symbolis* c. értekezése Alciati *Emblemataj*ának számos kiadásában jelent meg előszóként. Idézi Manning 1999, xiii, 2. jegyzet.

Ennek ellenére abban az időben – a vallásos oktatási rendszernek köszönhetően, mely a legfiatalabb kortól dominálta az emberek szellemi nevelését – az allegorizálás gyakorlata még oly mélyen gyökerezett a mindennapi társadalmi gyakorlatban, hogy a ‘természetes látást’ – mely a felvilágosodástól kezdve a vizuális érzékelés konvencionális gyakorlatává vált – teljesen elfedte a teológiai, mitológiai és irodalmi toposzok szövevénye. Manning John Drydent parafrázálva ezt így fogalmazza meg: az a kor a világot a könyvek szemüvegén át szemlélte (i.h.).

Első pillantásra elég megdöbbenőnek tűnik a konvencionális képek tekintélyének ez a megingathatatlansága egy olyan korszakban, amelynek filozófiája földcsuszamlásszerűen kezdte aláásni az organikus korrespondenciák tanától a létezés nagy láncolatának metaforáján át az egyházi és világi tekintélyekig a premodern világképet éppúgy, mint annak társadalmi alapjait. Mint az közismert, a 16. század legvégén már a rendszeresen kifejtett filozófiai ateizmus is megjelent.²⁷¹ A változásokat még a hagyományos eszmetörténeteszek, mint Basil Willey is, „gondolkodástörténeti fordulatként” regisztrálták, megjegyezve, hogy ekkor következett be a tudás eredeti egységének végletes szétesése, ekkor távolodtak el egymástól a természet- és a humán tudományok, a költői nyelv elveszítette presztízsét, s a kar-teziánus ‘világos és elkülöníthető’ eszmék kiszorították a nyelvből a ‘ködösnek és zavarosnak’ ítélt szimbólumokat. Mint T. S. Eliot a metafizikus költőkkel kapcsolatban leszögezte: ezzel következett be ‘az érzékelésmód széttagolódása,’ annak a korszaknak az elmúlása, amelyben „a gondolat és az érzés még nem válik szét, s az eszmét érzéki módon, közvetlenül fogták fel.”²⁷²

John Manning (i.m., xix) e paradox helyzet értelmezéséhez is meggondolkodtató szempontokkal járult hozzá. Először is számításba kell vennünk saját szubjektív kutatói álláspontunkat. Mivel a posztstrukturalizmus megjelenéséig az eszmetörténeti kutatás inkább a hagyomány nagy narratívákban előadható kontinuitását kereste, olyan elhitető ereje volt a képek irodalmi toposzok és a retorika által cementált tekintélyének, hogy észre sem vettük a hajszálrepedéseket és a rendszeren belüli feszültségeket, például azt, hogy a katolikusok és a protestánsok mennyire eltérő módon viszonyultak a képekhez. További kétértelműségeket fedezhetünk fel a korabeli tekintély forrásainak felderítése során. Honnan jön az autoritás? Az örök igazságot megtestesítő “Természet Könyvéből?” Vagy a szerző te-

²⁷¹ Ld. Christian Francken Keserű Bálint által felfedezett traktátusát, *Disputatio inter theologum et philosophum de incertitudine religionis Christianae* (cc. 1591/93). Keserű elemzése publikálatlan kandidátusi értekezésében olvasható (MTA Könyvtára, v.ö. Szőnyi 1978, 64-7).

²⁷² V.ö. Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background* (London: Chatto & Windus, 1934); T. S. Eliot, „A metafizikus költők,” in Eliot, *Káosz a rendben* (Budapest: Európa, 1981), 142. A fenti gondolatmenetben Fabiny Tibor (1998a, 30) fejtegetését követtem. Ld. ezzel kapcsolatban cikkemet a románc kifejezőmód tündökléséről és hanyatlásáról a manierizmus idején (Szőnyi 1991, 19-20).

kintélyéből következik? Utóbbinak feltétlenül réginek, klasszikusnak kell lennie, vagy lehet kortárs is? Netán az alkalmazott műfaj, vagy esetleg a – vizuális, orális, textuális – médium biztosítja a tekintélyt, a megbízhatóságot? Ha megvizsgáljuk a kora újkor vitáit a képek és a szövegek vagy a műfajok hierarchiájáról, amely viták nem voltak függetlenek a vallásfelekezeti küzdelmektől és a filozófiai disputáktól sem, akkor azonnal felfedezzük a változatoságot, az ellentmondásokat-antagonizmusokat a mégoly homogénnek gondolt premodern világképben is.²⁷³

E problematika elméleti kérdéseit gondolja tovább a Daly és Manning által szerkesztett tanulmánykötetben Daniel Russell tanulmánya, „Perceiving, Seeing and Meaning: Emblems and Some Approaches to Reading Early Modern Culture” (1999, 77-92). Russell kiindulópontja az, hogy az érzékelést és a látást nem lehet azonosnak tekinteni, s itt Gombrichnak a továbbiakban elemzendő 1981-es cikkéből indul ki, amelyben a warburgianus művészettörténész bizonyos fokig visszavonta a képek radikálisan konvencionális – vagyis nyelvszerű – természetéről vallott nézeteit, s felvetette a ‘természetes’ és a konvencionális kép elkülönítésének a lehetőségét. Bár ez a gondolata erős ellenérzést váltott ki a posztstrukturalista ikonológusok között,²⁷⁴ Russell ebből kiindulva állítja, hogy az optikai-biológiai érzékelés ugyan generálhat ‘természetes’ képeket, ezeket azonban nincs módunkban a maguk természetességében szemlélni, mert látásunk – amely több mint érzékelés, kognitív képesség – már társadalmilag konstruált szabályok szerint működik. Ezt az általános tézist Russell számos konkrét megfigyeléssel és embléma-elemzéssel támasztja alá.

Első megfigyelése a ‘természetes’ képelemek tekintetében az, hogy az emblémák hátterében megjelenő naturalisztikus tájképek sokszor csak számunkra tűnnek ‘realistának,’ valójában azok még szimbolikus-allegorikus jelentésrétegeket tartalmaznak, amelyek az előtér fő motívumainak az értelmezését segítik.²⁷⁵

Második megfigyelése szerint az emblémák metszetein a térbeli viszonyok másként rendeződnek, mint azt a kísérő versek leírása alapján várhatnánk. Ennek magyarázatát Marshall McLuhan és Walter J. Ong oralitással kapcsolatos vizsgálataiból vezeti le. Állítása szerint az ‘orális logikájú’ képszemlélet nem teljességében, kompozíciós struktúrájában fogja be a képet, hanem mintegy sorról-sorra, elemről-elemre ‘szkenneli’ azt, s különféle kapcsolási stratégiákat alkalmazva általában variábilis képelem-párokat képez az értelmezéshez

²⁷³ Ld. Drysdall, „Authorities for Symbolism in the Sixteenth Century” (1999). E vonatkozásban nemcsak a hagyományos esztétörténetet, de bizonyos strukturalista tipológiákat (pl. Lotman 1977b, Kiss 1999) is komoly kritika érhet azzal kapcsolatban, hogy a ‘nagy összefüggések’ érdekében eltekintettek a belső differenciáltság amúgy döntően fontos szempontjának érvényesítésétől.

²⁷⁴ Ld. Mitchell 1986, 75-93; részletes tárgyalása alább, 175.

²⁷⁵ I.m., 78. Az ikonikus, indexikus és szimbolikus funkciók keveredéséről az emblémákon ld. még Szulakowska 2000 fejtegetéseit, valamint saját elemzéseimet fentebb, 104 skk.

(i.m., 82). Russell szerint ezt legfeljebb „kvázi-írásbeliségnek” nevezhetjük, és a kép szerkezete a dialógusok vagy a szóban feltett találós kérdések struktúrájához hasonlít. Éppen ezért „ha mi modernnek másként, ‘természetesebben’ nézzük az emblémaképet, és kötelezőnek érezzük az effajta értelmezést, semmi okunk feltételezni, hogy Corrozet és kortársai is így tettek” (i.h.).²⁷⁶

E ‘szkennelős’ technika következményeként a képek kora újkori szemlélője mozaik-szerűnek látta azokat és sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonított a részleteknek, mint az egésznek. Itt láthatjuk igazolva Wölfflin tézisé a reneszánsz és a barokk stílus szembeállításáról, miszerint az előbbi koordinált rendszert, az utóbbi inkább alárendeléses struktúrákat alkotott (ld. fentebb, 77). Russell szerint ez a mellérendeléses struktúra nemcsak a festészetre, de a reneszánsz költészetre is jellemző, például a petrarkista líra metaforikus képei így szerveződtek.²⁷⁷

Mindez persze nem magyarázza meg a realista és naturalista tendenciák megerősödését a reneszánsz művészetben, így például a perspektivikus ábrázolás felfedezését és elterjedését. Russell konklúziója az, hogy a kora újkor emberei már kevésbé fegyelmezetten, „kevésbé automatikusan és kevésbé jól” olvasták a ‘Természet Könyvét,’ mint elődeik. A reprezentáció mint képfunkció egyre inkább vetélytársává vált a szimbolizációnak, éppúgy, ahogy a tudomány is elkezdte helyettesíteni, majd kiszorítani a ‘Természet Könyvét’ (i.m., 88). Az emblémák ennek a folyamatnak az állomásait dokumentálják, és különösen tanulságos betekintést kínálnak abba a módba, ahogyan a reneszánsz emberek *látták* a természetet és saját világukat. De, mint Russell igen helyesen hangsúlyozza, az emblémák csak akkor fogják igazán felfedni titkaikat, ha nem elszigetelten, kivételes műfajként vizsgáljuk őket, hanem a korszak szemiotikájának integráns elemeként, a kora újkori Európa episztemológiájának egyik kulcsaként igyekszünk megérteni őket.²⁷⁸

²⁷⁶ Russell érdekes analógiaként hozza fel a McLuhan által elmondott anekdotát, miszerint egy afrikai törzsnek levetített egészségügyi felvilágosító filmből a teljesen orális kultúrában élő nézők csak annyit fogtak fel, hogy az egyik képen feltűnt egy csirke. A film írásos narratívák logikáját követő képiséget ugyanis az afrikaiak nem tudták követni, a csirke viszont véletlen elem volt, nem illeszkedett a teljes struktúrába, ezért azonnal felfigyeltek rá.

²⁷⁷ Russell ezen a helyen Elizabeth Cropper „On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style” (*Art Bulletin* 58 [1976]: 374-9) c. tanulmányára hivatkozik.

²⁷⁸ A kézirat lezárásakor került a kezembe Wolfgang Harms és Dietmar Peil 2002-ben megjelent tanulmánygyűjteménye (*Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik*), mely két kötetben egy sor fontos cikket közöl az emblematika elméleti és szemiotikai megközelítéseiről. Ezeket sajnos már nem tudtam integránsan beépíteni gondolatmenetembe, de itt kiemelném Rüdiger Zymner, „Das Emblem als offenes Kunstwerk,” Daniel Russell, „Illustration, Hieroglyph, Icon. The Status of Emblem Picture,” Thomas Althaus, „Differenzgewinn. Einwände gegen die Theorie von der Emblematik als synthetisierende Kunst” c. írásait, mint témámhoz szorosan kapcsolódóakat.

E problémakört vizsgálva figyelmünk az emblémák mellett ki kell, hogy terjedjen más, elsősorban ‘magas’ irodalmi műfajokra, amelyekben emblematisz kifejezések vagy emblematisz struktúrák jelennek meg. A következő alfejezet ezekkel foglalkozik.

Emblematisz kifejezés, emblematisz struktúrák

Ha emblematisz struktúrákról beszélünk, valójában a kora újkori kultúra reprezentációinak teljes spektrumát figyelembe kell vennünk, hiszen amint az eddigiekből kiderülhetett: nem volt olyan aspektusa a középkori, reneszánsz vagy barokk életnek, amelyet ne itatott volna át az emblematisz szimbolizmus valamely formája. Az ‘emblematisz’ kifejezés nemcsak az irodalmi és a képzőművészeti alkotások logikáját vezérelte, de a mindennapi élet szemiotikáját is. Utóbbinak legmaradandóbb emlékei például az iparművészet ‘alkalmazott emblematiszája,’ a kapu- és oromzatdíszítések, a faliszőnyegek, a bútordíszítés, az ékszerek és használati tárgyak ornamentikája, melyek mind-mind és percről percre ‘koordinált szkennelésre’ készítették elődeinket.²⁷⁹ Az úgynevezett ‘magas művészet’ is gyakran állt az alkalmazott emblematisz szolgálatába. Michelangelo Medici-síremlékei Firenzében, vagy Raffaello Vatikánt díszítő freskói bonyolult emblematisz-irodalmi programok alapján készültek (ld. fentebb, a warburgi ikonográfiáról mondottakat). Ez a technika egész Európában elterjedt volt, s különösen a barokk korban vált az egyházi művészet katalizáló motorjává. Magyarországon olyan emlékeit találjuk, mint a pannonhalmi rendház refektóriumának szimbolikus freskósorozata, vagy a győri jezsuita kollégium lépcsőházának díszítése.²⁸⁰

Aztán gondoljunk csak olyan hatalmas, a konvencionális szimbolizmus által átítatott reprezentációs területekre, mint az öltözködési divatok,²⁸¹ a vallási élet mindennapi szimbo-

²⁷⁹ Ld. például Daly és Silcox erre vonatkozó fejezetét: „‘Extra-Literary’ Emblematics: Painting, Tapestry, Carving, Jewellery, Funerary Monuments, Imprese” in Daly, Silcox 1991, 203-38.

²⁸⁰ A pannonhalmi refektóriumról ld. Bencze Lóránt, „Function Oriented Iconography. A Case Study of the Baroque Refectory of the Abbey of Pannonhalma,” in Szőnyi ed. 1996, 63-76. A győri jezsuita-kollégium ikonográfiai programjáról ld. Knapp Éva dolgozatát (2000), valamint Éva Knapp / Gábor Tüskés, „Rhetorisches Konzept und ikonographisches Programm des Freskenzyklus in der Prunkstiege des Raaber Jesuitenkollegs,” in Harms, Peil ed. 2002, 949-77. Ld. még a 261. jegyzetben említett német szakirodalmat.

²⁸¹ Erről lásd Klaniczay Gábor és S. Nagy Katalin klasszikus tanulmánygyűjteményét: *Divatszociológia* (1982, különösen a második kötet), valamint Klaniczay, „Divatos szakállak és eretnek rongyok,” in Klaniczay 1990, 164-93. Ld. továbbá a hatalmas divattörténi szakirodalmat, pl. Annemarie Bönsch, *Formengeschichte europäischen Kleidung* (Wien: Böhlau, 2001); Jack Cassin-Scott, *The Illustrated Encyclopedia of Costume and Fashion: 1550-1920* (Poole: Blandford, 1987); Marilyn R. DeLong, Patricia A. Hemmis, „Historic Costume and Image: A Factor in Emblem Analysis,” in Bagley, Griffin, McLean ed. 1996, 117-38; Hans Heinrich Glaser, *Was Man Trug Anno 1634: Die Basler Kostümfolge*, ed. Alfred R. Weber (Bázel: GS-Verlag, 1993), stb.

lizmusa (pl. a katolikus pap által viselt öltözet színének az adott ünnepkör szimbolikájának megfelelő kiválasztásától a szentkultuszhoz kapcsolódó ikonográfián át a zarándoklatok, vagy processziók komplex jelentéshordozó eszközeiig),²⁸² a gesztusok és a testnyelv szimbolikus formái (a köszöntések koreográfiájától a bírósági vagy egyházi eskü kötelező mozdulataiig és relikviáiig),²⁸³ a szórakozás konvencionális szimbolizmusa (lovagi tornák, vetélkedések, karnevál, illetve a középkori és a reneszánsz színház teljes szemiotikája – ez utóbbról lásd a következő alfejezetet),²⁸⁴ s végül, de nem utolsó sorban a társadalmi rítusok és ceremóniák emblematikája (a fejedelmi bevonulásoktól a temetési pompán át a boszorkányperek, nyilvános büntetések és kivégzések koreográfiáiig).²⁸⁵

Peter Daly *Literature in the Light of the Emblem* (1998 [1979]) című monográfiájában máig érvényes tipológiáját adta az irodalomban megjelenő emblematikus struktúráknak. A SZÓ-EMBLÉMA az emblematika irodalmi felhasználásának leggyakoribb esete. Olyan komplex szókép, amely ekphrasztikus módon, verbálisan ír le egy emblematikus *picturát*, s az adott

²⁸² Ld. pl. Linda Kay Davidson, *Pilgrimage in the Middle Ages: A Research Guide* (New York: Garland, 1993); Belting, *Kép és kultusz* (2000), Klaniczay Gábor, „Reprezentáció és kegyesség” (in Klaniczay 2000, 266-86), stb.

²⁸³ A test retorikájáról ld. Peter Burke, „Gesture Language in Early Modern Italy,” in u.ő., *Varieties of Cultural History* (1997); Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Darryll Grantley, *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture* (Aldershot: Ashgate, 2000); Michal Krobalka, *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999); Cornelia Mueller, *Redebeitende Gesten: Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich* (Berlin: Spitz, 1998, Körper–Zeichen–Kultur 1); Jean Claude Schmitt, *La Raison de gestes dans l'Occident médiéval* (Paris: Gallimard, 1990), stb. A jogi gesztusokról és szimbolizmusról a kora újkori Magyarországon ld. Kristóf Ildikó, „A számoktól a (jogi) szövegekig. . .” (2002).

²⁸⁴ Ld. pl. Natalie Zemon Davis, „The Reasons of Misrule,” in Davis 1975, 97-123; Johan Huizinga, *Homo ludens* (1990), 55-115; Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Norbert Schindler, „Karnevál, egyház és fordított világ,” in Sebők ed. 2000, 183-215; R. W. Scribner, „Reformation, Carnival and the World Turned Upside Down” és „Ritual and Reformation,” in Scribner 1987, 71-123, stb.

²⁸⁵ Natalie Zemon Davis, „The Rites of Violence,” in Davis 1975, 152-187; Richard van Dülmen, *A rettenet színháza* (Budapest: Századvég, 1990 [1985]); Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Richard J. Evans, *Rituals of Retribution: Capital Punishment in Germany, 1600-1987* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Kristóf Ildikó, „How to Make a (Legal) Pact with the Devil?” in Klaniczay Gábor, Pócs Éva ed., *Christian Demonology and Popular Mythology in Early Modern Europe* (Budapest: CEU Press, sajtó alatt); Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross, and the Wheel: Pain and Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (London: Reaktion Books, 1999); Marcia Pointon, „Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body,” in Gisela Ecker ed., *Trauer tragen – Trauer zeigen: Inszenierungen der Geschlechter* (München: Fink, 1999), 65-83; Szabó Péter, *A végtiszűesség. A főúri gyászszertartás, mint látvány* (Budapest: Magvető, 1989); Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Il „funeral teatro”: apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo* (Palermo: Ila Palma, 1993); stb.

szövegkörnyezetben metaforaként használja, esetleg kommentálja is. Shakespeare *Velencei kalmárjában* például a nagy bírósági jelenetben Portia ékes szavakkal ecseteli a könyörületesség, az irgalom természetét:

*Az irgalom lényege nem a kényszer,
Úgy fakad, mint csöndes eső a mennyből
a lenti földre és kétszeresen áldott:
Megáldja azt, ki adja, s azt, ki kapja. [. . .]
Koronánál szebb dísz a királynak.
Mert jogara földi erő jele,
A félelem és felség tartozéka.
De irgalma erősebb a jogarnál,
A királyok szívében tartja trónját
S az Istennek magának tartozéka...²⁸⁶*

E monológ egyesíti egy allegorikus emblémakép ekphrasztikus bemutatását és annak *subscriptio*-szerű magyarázatát. Hasonlóképpen ismerjük fel a szerelem természetét tárgyaló Cupido-emblémákat Balassi verseiben, még akkor is, ha a versbeli argumentáció aláássa a hagyományos ikonográfiát:

*Bezűg nagy bolondság volt az balgatagban,
Cupidot ki írta gyermekábrázatban,
Mert nem gyermek, aki bír mindent világban.
[. . .]
Látjuk minden szívet mely igazán talál,
Kit célul arányoz lüni mérges nyíllal,
Hát nem vak, sőt, jól lát szeme világával.*

*Szárnyát sem hibetem, kin ő repülhetne,
Azon is megtetszik, mert fekszik heverve
Régen én szívémben, csak tüzet rak benne.²⁸⁷*

Jóllehet némileg lazábban értelmezve a műfaji kereteket, lényegében a szó-emblémák filozófiáját alkotta meg Philip Sidney is *A költészet védelméről* szóló értekezésében, amikor így írt az általa 'speaking picture'-nek nevezett alakzatról:

Semmi kétség, a filozófus [. . .] a bölcsesség rengeteg megtámadhatatlan tényével terheli meg az emlékezetet, amelyek azonban mindaddig homályba burkolóznak a képzelőtehetség és az ítélőképesség elől, amíg meg nem világítja vagy meg nem jeleníti őket a költészet beszélő képe. [. . .] Végül az összes bűnök, erények és szenvedélyek úgy

²⁸⁶ 4.184-195, Vas István fordítása. Az idézet forrása: Shakespeare 1992, 866.

²⁸⁷ Az idézet forrása: Balassi 1994, 92.

*táruinak a szemünk elé, hogy úgy tűnik, nem csupán hallunk róluk, hanem tisztán keresztüllátunk rajtuk.*²⁸⁸

Daly (1998, 74-83) szerint az irodalmi szó-embléma vagy direkt módon emblémáskönyvekből származik (valódi ekphrázis), vagy pedig az emblémáskönyvek analógiájára konstruálja meg alkotója (kvázi-ekphrázis). Az emblémáskönyv mindkét esetben az irodalmi invenció fontos ihletője. Daly a különböző irodalmi műfajokban megjelenő emblematisztikus elemek közül az EMBLEMATIKUS KÖLTÉSZETet emeli ki, mint amely talán a leggyakoribb. Hangsúlyozza, hogy a szó-embléma nem pusztán dekoráció, hanem konceptuális szervező eleme, elsősorban a barokk költészetnek. Példáiban a Helen Gardner, Barbara Lewalski, Louis Martz és Rosamund Tuve által is elemzett angol metafizikus költészetet, illetve német és angol vallásos lírát (Angelus Silesius, George Herbert) említi. E problémakörhöz tartoznak az emblematisztikus mondanivalót a költemény tipográfiájának vizuálisan jelentőségteljes, geometrikus formákat, vagy szimbolikus tárgyakat formázó elrendezésével operáló képversek is.²⁸⁹

A továbbiakban áttekintem az EMBLEMATIKUS NARRATÍV PRÓZA jellegzetes eseteit (emblematisztikus képalkotás, emblematisztikus epizódok, emblematisztikus történetek és emblematisztikus címlapok), ugyanakkor a legnagyobb hangsúlyt a kora újkori dráma emblematisztikus jellemzőire teszem.

A dráma és a színházi előadás emblematisztikus természetének olyan jelentősége volt a kora újkor kultúrájában, hogy már az 1930-as évektől hatalmas szakirodalom foglalkozott – elsősorban az angol reneszánsz drámairodalom – kulcskérdéseivel. Daly is két nagyvű tanulmányt szentelt e kérdésnek Shakespeare művészetére kapcsán (1984, 1993). Mindezt indokolja, hogy a jelenséget külön alfejezetben tárgyaljam.

A reneszánsz emblematisztikus színháza és Shakespeare képalkotásának kutatása

Az emblematisztikus színház problematikáját több irányból is meg lehet közelíteni. Kezdenénk a színház szemiotikájának általános kérdéseivel, vagy az emblematisztikus szcenika történeti fejlődésével a középkori misztérium- és moralitásjátékok kialakulása óta. Az alábbi vázlatban egy harmadik utat választok: mivel a Shakespeare-kutatás nemcsak hűen követte ezeket a történeti és elméleti kutatási irányokat, de sokszor iránymutatójuk is volt, az

²⁸⁸ Sidney, *A költészet védelme* (1581-3). Fordította Molnár Katalin. Az idézet forrása: Horváth ed. 1975, 75.

²⁸⁹ Ld. Helen Gardner, *The Metaphysical Poets* (London: Penguin, 1957); Lewalski 1979; Louis Martz, *The Poetry of Meditation* (New Haven: Yale University Press, 1962); Rosamund Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago: The University of Chicago Press, 1947). A geometrikus költészetéről Kilián, *A régi magyar képvess* (1998); és Rypson, *Obraz słowo* (1989).

emblematisz színházhöz kapcsolódó jelenségek tárgyalását megpróbálom a Shakespeare-szakirodalom vonatkozó eredményeire felfűzni.²⁹⁰

Némileg paradox módon a vizualitás és oralitás kutatása Shakespeare műveiben szigorúan az írott szövegre koncentrálna és a színpadi megjelenítés hatását figyelmen kívül hagyva kezdődött, amikor a szövegorientált formalizmus amerikai változata, az újkritika (*New Criticism*) megkezdte AZ IRODALMI KÉPALKOTÁS-VIZSGÁLATOKat. Shakespeare művei különösen alkalmasnak látszottak erre, s mint S. Viswanathannak e korszak kritikai irányzataival foglalkozó munkája már címében is jelezte: a shakespeare-i drámát ezidőben mint költeményt közelítették meg (*The Shakespeare Play as Poem*, 1980). De még ez a hozzáállás is hosszú fejlődés eredménye volt.

“Hogy a képalkotás vizsgálata olyan sokára nyerte csak el a fontosságát megillető helyet a Shakespeare-filológiában, az nem pusztán véletlen. Ellenkezőleg, hosszú folyamat eredménye, amelynek során az emberek lassan megtanulták megérteni Shakespeare művészetének újabb és újabb aspektusait.” – írta Wolfgang Clemen 1951-ben (ld. Clemen 1983, 10), jelezve, hogy a klasszicizmus gyanakvása, majd a romantika kritikátlan lelkesedése után csak a 20. század elejétől kezdett a Shakespeare-kutatás megkülönböztetett figyelmet fordítani a költői képek természetére, osztályozhatóságára és jelentőségére.

A reneszánsz kortársak Shakespeare-t „édes és mézajkú” költőnek hívták,²⁹¹ de a 17. század elejétől a klasszicizmus egyre erősödő szigora – amelynek legfontosabb előfutára Shakespeare kor- és vetélytársa, Ben Jonson volt –, már kevésbé volt megengedő, sőt, olykor kimondottan ellenségesen viszonyult a gazdag költői képvilághoz. Maga Jonson így írt Shakespeare-ről: „Fantáziája kitűnő volt, merész eszmékkel és szelíd kifejezésekkel: de amikor szárnyalni kezdett ezzel az adottsággal, néha jobb lett volna, ha időnként megáll.”²⁹² Dryden Jonson kritikus megközelítését követte, amikor Shakespeare-t mint az egyik legnagyobb „természetes költőt” méltatta – szemben a kifinomult, tanult elmékkel –, költői képeinek elburjánzását azonban ő is túlzásnak tartotta.

Nem mintha el akarnám választani a metaforák használatát a szenvedélytől, hiszen Longinus is szükségesnek találja őket a szenvedély felkeltésére; de hogy minden szóban használjuk őket, hogy ne tudjunk semmit sem mondani egy metafora, egy hasonlat, egy

²⁹⁰ Ld. a következő, a témához kapcsolódó cikkeimet: „Új irányzatok Shakespeare képalkotásának vizsgálatában” (1992); „Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A ‘képvasdászattól’ az ikonológiáig)” (1998c); „From Image Hunting to Semiotics. Changing Attitudes toward Shakespeare’s Imagery” (2000a).

²⁹¹ Mint Francis Meres 1598-as, *Palladis Tamia* című kritikai pamfletjében írta: „mellifluous and honey tongued,” idézi S. Schoenbaum, *Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford: Clarendon, 1975), 141.

²⁹² *Timber, or Discoveries* (1640). Idézi Campbell–Quinn ed. 1964, ‘Ben Jonson’ szócikk.

*költői kép, vagy egy leírás nélkül; attól tartok, hogy ettől már egy kissé túl szagos lesz a tragédia.*²⁹³

Bár Shakespeare kultusza már a 18. században elkezdődött, a késő-klasszicizmus hangulatát mégis az irodalmi diktátor, Doctor Johnson véleménye tükrözi: „Shakespeare stílusa egészében véve nem grammatikus, zavaros és homályos. [. . .] Az elbeszélésben aránytalan pompa és dikció jellemzi.”²⁹⁴

Szemben a puritán klasszicistákkal, a 19. század romantikája elsősorban a költői képalakításban, a fantázia utolérhetetlen játékában látta Shakespeare génusz voltának bizonyítékát. Ismeretes, hogy Coleridge volt e nézet legnagyobb hatású képviselője. A hatalmas költői erővel való találkozás a következő felkiáltásra készítette: „Ó, Shakespeare! Példamutató a szabadosra, melyet a szavak kiválasztásában tanúsít!” (idézi Clemen, i.h.).

Shakespeare nemzetközi recepciójában is hasonló kettősséget figyelhetünk meg. Míg a franciák – különösen Voltaire híres *Hamlet*-kritikájában –, bárdolatlanok, zabolátlan fantáziájúnak, sőt, zavarosnak tartották Shakespeare-t, addig a németek – így már például a késő-klasszicista Goethe is –, csodálattal adóztak fantáziája kimeríthetetlenségének.²⁹⁵

Az angol drámaköltő képvilágával és vizualitásával való komoly tudományos foglalkozás a 19. században kezdődött meg, és természetes módon a vélemények és értékelések mindig összhangban voltak az éppen abban az időben domináló elméleti irányzatokkal. A késő-tizenkilencedik század pozitivizmusa kidolgozta az egzakt vizsgálatok normáit és kritériumait, melyek a dokumentáció és a (természet)tudományos elemzés kívánalmai szerint fogalmazódtak meg. Majd a 20. század első harmadában megjelent a formalizmus, az orosz strukturalizmus és az amerikai újkritika, amelyek viszont a nyelvi médium fontosságát hangsúlyozták az irodalmi műalkotáson belül. Egy másik érdekes újdonság, a Freud munkásságától megihletett pszichológiai megközelítés az alkotó- és a befogadói folyamatokban egyaránt fontos asszociáció szerepére és működésére vetett új fényt, s végezetül a filozófiai és történeti kutatásokat ötvözni igyekvő szellemtörténet (‘Geistesgeschichte,’ illetve angolszász területen a ‘History of Ideas’) igyekezett mindezeket a módszereket szintetizálni, végső célként nem annyira a mű megértését, mint inkább teljes kontextusának, a komplex világképnek feldolgozását tűzve ki.

E változatos kritikai spektrumban helyezte el magát a képalakításvizsgálat is, s már a legkorábbi időszaktól egyfajta kettősséget figyelhetünk meg fejlődésében. Egyrészt megjelent a pozitivistá-pszichologizáló irány, másrészt pedig a poétikai-szimbolista megközelítés.

²⁹³ Előszó a *Troilus and Cressida*-hoz; idézi Campbell–Quinn ed. 1964, ‘John Dryden’ szócikk.

²⁹⁴ Előszó Johnson 1765-ös Shakespeare-kiadásához. Idézi Clemen 1983, 13.

²⁹⁵ Shakespeare 19. századi recepcióját Clemen foglalja össze (i.m., 13 skk.); a Shakespeare-kultusz kialakulásáról ld. Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare* (London: Macmillan, 1998).

Ami az elsőt illeti, F. C. Kolbe (1930) próbálta meg elsőként leírni Shakespeare képalkotását egy viszonylag koherens szempontrendszeren belül. Felismerte – tulajdonképpen bizonyos 18. századi, Locke-kon és Sterne-ön nevelődött olvasók megjegyzéseit követve –, hogy a művekben időről időre megjelenő képek és trópusok bizonyos asszociációkat keltenek, s ezek az asszociációk összekapcsolják az egymástól távol lévő, illetve látszólag nem is összetartozó képelemeket. Ezek a képek aztán olyan koherens vázat alkotnak a művön belül, mint a zenei alkotásokban egy vissza-visszatérő dallammotívum. Mivel mindezt az asszociációk révén próbálta megragadni, Kolbe „pszichológiai tanulmánynak” nevezte munkáját. Ugyancsak ő javasolta, hogy a képeket össze lehetne gyűjteni, illetve rendszerezni és elemezni lehetne őket valamiféle kvantitatív módszerrel. Ez a ‘természettudományos hozzáállás’ először igen nagy sikert aratott, hogy néhány év múlva aztán annál határozottabban vessék el az irodalomelmélet szakemberei.

Kolbe programját Caroline Spurgeon folytatta és teljesítette ki látványosan *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us* (1935) című könyvében. Ebben oly módon próbálta meg Shakespeare képvilágának átfogó leírását adni, hogy a képek témáit egyfajta szemantikai leltárba rendezte: a mindennapi élet képeitől kezdve a test, a természet és a társadalom megjelenítésein át az intellektuális, mitológiai és hasonló képzeletszülte költői figurákig.

Könyve függelékében számos táblázatot közölt, amelyekben feltüntette az egyes Shakespeare-darabokban fellelhető költői képek ‘pontos’ darabszámát is. A pusztá számok az olvasóban önkéntelenül is kételkedést keltenek, hiszen a józan ész azt sugallná, hogy a befogadói adottságok alapján ez a szám olvasóról-olvasóra változik.²⁹⁶ Statisztikai adatai alapján Spurgeon számos következtetést is levont az egyes darabok, illetve Shakespeare különböző korszakainak jellemző képvilágáról. Néhány tézise azóta is sokat idézett alapigazsággá vált a Shakespeare-filológiában (szennyfolt- és test-képek a *János király*ban, vér- és állat-metaforák a *Macbeth*ben), más megállapításait korrigálták, vagy megkérdőjelezték. A legélesebb kritika azonban a kvantitatív módszer mögötti vezéreszmét érte, amely arra irányult, hogy minél többet megtudjon magáról a szerzőről. Spurgeon ugyanis úgy értelmezte az irodalmi szöveg képeit, mint a költő ízlésének, érzéki élményeinek, érdeklődési körének lenyomatait. Ennek megfelelően cédulakatalógusa tartalmaz egy dobozt, amelynek felirata: „Shakespeare szellemisége és művészete [Shakespeare’s Mind and Art],” s amelyben olyan kategóriákat találunk, mint „Shakespeare hozzáállása a tudományokhoz és a vesződéses munkához,” „Tapasztalatai: város és vidék,” „Madármegfigyelései,” stb. Ebben a kontextusban tett aztán

²⁹⁶ Maga Spurgeon is érezte hogy elképzelése megvalósíthatatlan, amikor munkáját így jellemezte: „A nehézségek és problémák, melyek a költői képek számlálása és osztályozása során felmerülnek, elképzelhetetlenek mindazok számára, akik ilyesmit még nem próbáltak” (1935, 359). Egyetlen pillanat a 7000 gépelt és osztályozott, ám végül publikálatlanul maradt cédulakatalógusára, amely jelenleg a washingtoni Folger Könyvtárban található bárkit meggyőzhet, hogy a kutatónő reálisan látta munkájának határait.

olyan – később sokat támadott, sőt, kifigurázott – megállapításokat, miszerint Shakespeare például nem szerette a kutyákat.

Ez a naív pszichológiai realizmus már az 1940-es évek végén a teljes kudarc kinyilvánítására készítette az első nagyívű angolszász irodalomelmélet megalkotóit: „Azok, akik megpróbálták megkomponálni Shakespeare biográfiáját, etikai és érzelmi fejlődését, ha nagyon tudományosak igyekeztek lenni, gyakran úgy jártak, mint Caroline Spurgeon Shakespeare képalkotásának szentelt művében, vagyis hogy csak trivialitásokat tudtak regisztrálni. [. . .] Ahelyett [hogy Spurgeon] a költői képekben felismerné Shakespeare egyetemes humanizmusát, egyfajta hieroglifikus beszámolót ad a drámaíró feltételezhető fizikai állapotáról az egyes darabok írása idején” (Wellek–Warren 1963, 76, 209). Mindezek ellenére hozzátenném, hogy a költő stílusára vonatkozó megfigyelései (a hasonlatok fejlődése az életműben, a kettős metaforák használata és szerepe, jelzői és melléknevei) továbbra is érdemesek a tanulmányozásra, az egyes darabok képvilágának leíró jellegű bemutatása pedig a mai napig megkerülhetetlen úttörő munkának tekinthető.

Spurgeon kutatásaival párhuzamosan a színész-tudós G. Wilson Knight (1930, 1931, 1932, 1947) úgy közelítette meg Shakespeare képvilágát, mint a költő szimbolizmusának tárházát, s a drámák ‘tér-aspektusának’ nevezte a nyelvi elemeket, szemben a cselekmény ‘idő-aspektusával.’ Számára a képvilág az időtlen, misztikus költői erő megnyilvánulása volt. Éppen ezért – bár könyvei máig is élvezetes olvasmányok és hozzásegítenek Shakespeare szövegének teljesebb élvezetéhez, munkáját csak kevésbé lehet tudományosnak tekinteni. Elsősorban azért, mert a legkisebb figyelmet sem fordította a költői képalkotás történeti kontextusára, a képek konvencionális és társadalmi-kommunikációs természetére.

Kolbe, Spurgeon és G. Wilson Knight hiányosságain sokat korrigált Wolfgang Clemen 1951-es szintéziskísérlete, amely Shakespeare képalkotását a drámák organikus egységében és a biográfia ballasztja nélkül próbálta vizsgálni, illetve Northrop Frye mítoszkritikai könyvei, melyekben a szerző a Shakespeare-darabokon keresztül egy-egy műfajcsoport legáltalánosabb, tipológiai vonatkozásait kereste.²⁹⁷ A képvilág szemiotikai, történeti és társadalmi aspektusainak feltárásához azonban az ikonográfia, az emblémakutatás és mindenekelőtt a színházi előadás, a teatralitás (*theatricality*) vizsgálatának kellett kifejlődnie.

Az egyik ilyen megközelítés a részletekre összpontosította figyelmét, de szolidabb referenciabázist keresett, mint a pszichológisták. Az Erwin Panofsky által kodifikált IKONOGRAFIA volt az, amely az eszmetörténet és a művészettörténet egyesítésével új színben láttatta Shakespeare költői képeit. Panofsky kutatásaival egyidőben Samuel C. Chew (1947) propagálta az irodalmi és képzőművészeti alkotások egymás mellé helyezésének előnyeit.

²⁹⁷ Ld. Clemen 1983 [1951]; illetve Frye 1998 [1957], 72-83, 259-60, valamint Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Harcourt, Brace and World Inc, 1965).

Peter Daly újabb keletű – de Panofskyra visszanyúló – megfogalmazása hasonló elvek alapján definiálja az ikonográfiát:

Az ikonográfia tulajdonképpen motívumok, történetek és allegóriák, valamint az ezekhez rendelt témák és eszmék azonosítása. Az ikonográfiai elemzés feltételezi sajátos témák és eszmék ismeretét, akár céltudatos ismeretszerzés (olvasás), akár szájhangyomány útján, amint ezeket az irodalmi források közvetítik. Összegezve: az ikonográfia a tárgyak és jelentéseik közötti stabil kapcsolatra épül, s nem lehet meg a fizikai tárgyak és elrendezésük szimbolikus jelentésének konvencionális ismerete nélkül (1984, 117-8).

S valóban, az ikonográfiai kutatások ihletésére sok képzőművészeti műalkotást és illusztrációt állítottak párba Shakespeare műveivel, hogy megvilágítsák a verbális alakzatok vagy a színpadi szimbolikus 'effektek' mélyebb értelmét. E kutatási irány egyik legspecializáltabb területe az emblémák és az irodalmi szövegek összefüggéseinek tanulmányozása lett. Ma már, mint a korábbi fejezetekben láthattuk, az emblémakutatás szinte 'irodalmi nagyiparrá' vált, s ezen belül fontos helyet foglal el Shakespeare emblematikus kifejezés-módjának vizsgálata.

Az emblémakutatás célja, mint láttuk, hogy felfedje az emblematikus ikonográfiai részleteket az irodalmi műben, feltételezve, hogy ezek funkciója keletkezésükkor az volt, hogy „megvilágítsák, elmélyítsék, vagy akár bonyolultabbá tegyék azt a művészi kontextust, amelyben megjelentek. Az emblémák hozzájárultak a jellemek, a cselekménymotívumok, vagy a színpadi jelenetek gazdagításához” (Daly 1984, 120). Bizonyos fokig az emblémáskönyvek úgy tekinthetők – legalábbis az emblémakutatók úgy kezelték őket –, mint a korabeli vizuális képzelet szótárai, melyek a közösség által jól ismert mitológiai és moralizáló tudást tették közkinccsé, emészthető formában.

Shakespeare korára az emblémáskönyvek – melyek Alciati idejében még inkább rejtett, misztikus és csak kevesek által érthető tartalmat hordoztak –, igen elterjedtté és közönségesse váltak, leginkább didaktikus vallási tanításokat szimbolizálva. Nagyon hihetőnek tűnik, hogy egy Shakespeare-típusú, *nem poeta doctus* költő sokkal jobb hasznát vehette ezeknek a népszerűsítő képes olvasmányoknak, mintsem hogy vastag teológiai és filozófiai könyveket böngészett volna, ahogyan azt számos Shakespeare-kutató bizonyítani kívánta. Ugyanakkor arra is érdemes emlékeznünk, hogy a szimbólumkutatás már számtalanszor bebizonyította: az irodalomban a hagyományos allegóriák és szimbólumok felhasználása korántsem egyértelmű módon történik, a cél éppen hogy az ambiguitás, a többértelműség elérése. Sőt, nemcsak az irodalmi alkotások, de maguk a vizuális szótárként használt konvencionális szimbólumok is feszültségtől terhesek és potenciálisan sokértelműek; szemantikai mezőjük – felhasználásuk kontextusától függően, mely lehet akár szubverzió, ikonofóbia vagy akár ikonoklasmus is – igen dinamikusan változhat.

Shakespeare művészetének emblematikai alapú vizsgálata két szakaszra osztható. Az első Henry Green már említett, naívan amatőr kísérletétől (1870) Dieter Mehl „Emblematik im englischen Drama der Shakespearezeit” című összegző tanulmányáig tartott. Ez utóbbi munka elsőként vállalkozott arra, hogy az Erzsébet-kori dráma emblematikus elemeit pontosan klasszifikálja és definiálja (1998 [1969]). Mehl szerint három terület kínálkozik, ahol érdemes az emblematikus hatásokat, esetleges referenciákat vizsgálni:

1/ Az emblémák drámai felhasználásának legkézenfekvőbb módja a közvetlen átvétel, vagy idézés. 2/ A drámai emblematikus ábrázolás másik formája allegorikus jelenetek és *tablók* beiktatása, melyek a darab cselekményének képi kommentálását adják, s ezáltal a szöveg és a kép egymást kölcsönösen megvilágító együttesét hozzák létre. Ez az emblematikus módszer lényege. 3/ Az emblémák továbbá direkt módon is bekerülhettek az angol reneszánsz drámába: mint emblematikus metaforák egy-egy jelenet menetében, mint a verbális és képi kifejezés jelentéssel bíró kombinációi.²⁹⁸ E harmadik esetben Mehl egyes szcenikai elemekre is felhívja a figyelmet: a színpadi kellékek, mint például a korona vagy a kard, vagy esetenként ezek ironikusan megjelenített változatai emblematikus szerepben is feltűnhettek. Ilyen például Shylock kezében a kés, amellyel ki akarja vágni az egy fontnyi húst Antonio melléből, illetve a mérleg, amellyel lemérné azt. Shylock e kellékekkel (mérleggel, de kard helyett késsel) a korrupt, megromlott igazság emblémájaként jelenik meg.²⁹⁹

A második ponttal kapcsolatban Mehl legfontosabb felvetése, meglátásom szerint, az a kultúraszemiotikai és -szociográfiai szempont, melyre a továbbiakban részletesebben is ki kell térnünk. Nevezetesen, hogy „ennek a technikának elsődleges forrását nem az emblémáskönyvekben kell keresnünk, hanem főként azokban a népszerű allegorikus és emblematikus felvonulásokban és polgári látványosságokban, amelyeket gyakran olyan ismert drámaírók terveztek, mint Thomas Dekker, Thomas Heywood, Thomas Middleton, vagy Ben Jonson” (i.m., 123). Dieter Mehl a jövő kutatások perspektíváját is pontosan előrevetítette:

Szükségtelen több példát felhozni, és remélem, ennyiből is kitűnik, hogy a dráma és az embléma közötti kapcsolat nem egyszerűen felszíni hatások vagy közvetlen utánzás kérdése, hanem jellemző összetevője a kor drámai stílusának, és mindig figyelembe vevendő, akár a darabok morális képét, drámai technikáját, szereplőit, vagy képvilágát próbáljuk elemezni (1998, 133).

A reneszánsz színházra és Shakespeare-ra vonatkoztatott emblematikai kutatások második, modern korszaka, mely az 1970-es évektől napjainkig tart és ma is virágzik, sok tekintetben Mehl nyomdokain haladt tovább. Az emblematikus elemek és a reneszánsz dráma/

²⁹⁸ Ld. Mehl tanulmányának magyarul megjelent változatát: 1998, 120, 123, 127.

²⁹⁹ V. ö. Doeblér 1974, 54-65; a korrupt igazság ikonográfiájához ld. tanulmányomat: 1998c, IV. és V. ábrák.

színház kapcsolatának immár finomított tipológiáját ismétcsak Peter Daly vázolta fel 1984-es, „Shakespeare and the Emblem. The Use of Evidence and Analogy in Establishing Iconographic and Emblematic Effects” című átfogó, Szegeden kiadott tanulmányában.³⁰⁰ Az emblematikus látásmód színpadi megjelenését Daly így magyarázta: „Mivel az embléma nemcsak műfaj, de egyfajta gondolkodásmódot is reprezentál, mely a képet és szöveget kombinálja, természetes, hogy a dráma, mely maga is vizualitás és szövegszerűség ötvözete, sokféle módon kapcsolódik az emblematikus-ikonografikus hagyományhoz” (1984, 123). E kapcsolódási pontokat pedig négy plusz egy csoportba sorolta:

1/ Első az embléma, mint a cselekménybe szervesen beépülő *színpadi kellék*, ugyanolyan kontextusban, amint azt az emblémáskönyvekben találjuk. 2/ Másodszor megkülönböztetendő az *emblematicus szó*, amely költői képként, vagy retorikai figuraként jelenik meg, de lehet argumentum, szentencia, vagy ellentétekre építő, gyorsan riposztzó párbeszéd, *stichomythia* is. 3/ Harmadszor, a *szereplők* maguk is lehetnek emblematikus jelentéssel felruházva, akár mint egy-egy absztrakt gondolat megszemélyesítései. 4/ Végül maga a *színpad* is lehet emblematikus, a háttérfüggőnnyel, az alkalmazott díszlet- és kellék-elemekkel, szimbolikus jelmezekkel, gesztusokkal, s nem utolsó sorban a színpadon megjelenő némajátékokkal, maszkákkal és tablókkal (i.m., 123-5).

Végül, az ötödik eset az lenne, amikor az egész színpadra állított drámát tekintjük egy *Gesamtkunst*-jellegű emblematikus reprezentációnak, ahol a darab címe a *motto*, a színpadon megjelenített látvány a *pictura*, a drámai szöveg pedig az *subscriptio*.

Az itt bemutatott elméleti feldolgozások megnyitották az utat a konkrét elemzések előtt, amelyek nagy számban készültek az 1970-es évektől napjainkig. Ezek általában egy-egy rövidebb jelenet, motívum, szereplő vagy színpadkép megvilágítására, újraértelmezésére vállalkoznak, természetesen távolról sem merítve ki Shakespeare és a reneszánsz dráma ikonográfiaileg orientált vizsgálatának lehetőségeit.³⁰¹ Ugyanakkor számos figyelmeztetés is el-

³⁰⁰ Ennek későbbi továbbfejlesztése Daly *Teaching Shakespeare and the Emblem. A Lecture and Bibliography* c. könyvecskéje (1993).

³⁰¹ Néhány példa az emblematikai alapú vizsgálatokra: Guy Butler, „Shakespeare’s Cliff at Dover and an Emblem Illustration,” *Huntington Library Quarterly* 47 (1984): 227-31; Clifford Davidson, „A bölcsesség és a bolondság ikonográfiája a *Lear királyban*,” in Fabiny, Pál, Szőnyi ed. 1998, 55-67; R. I. Ferguson, „A Note on Iconography and the Visual in *Hamlet*,” *Unisa English Studies* 22.2 (1984): 1-5; John Dixon Hunt, „Shakespeare és a ‘Paragone’: *Athéni Timon*,” in Fabiny, Pál, Szőnyi ed. 1998, 35-55; Michael O’Connell, „The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater,” *English Literary History* 52 (1985): 279-309; Alan R. Young, „A Note on the Tournament Impresas in *Pericles*,” *Shakespeare Quarterly* 36 (1985): 453-6, stb. Ld. még a *The Iconography of Power* (Szőnyi–Wymer ed. 2000) c. kötet tanulmányait, különösen Clifford Davidson „The Anxiety of Power and Shakespeare’s *Macbeth*” (pp. 181-205) és Grace Tiffany „Elizabethan Constructions of Kingship and the Stage” (pp. 89-117) c. cikkei.

hangzott a kritikátlan emblematikai kutatások veszélyeivel és túlhajtásaival szemben. John M. Steadman 1972-es, kiegyensúlyozott véleménye még ma is érvényes:

Az emblémák legfőbb értéke a drámai és más műfajok kutatója számára azok topikus természete. [. . .] Nemcsak a meggyőzés didaktikus eszközeként szolgáltak, hanem a retorikai és poétikai kompozíció megkonstruálásában is segítettek. Különböző szerzők kezén közvetíthettek morális vagy politikai mondanivalót, máskor alkímiai vagy platonikus doktrínát, vallásos meggyőzést és áhitatot.³⁰²

Az emblematikus kutatásnak a teatralitás irányába tett fontos lépéseként jelent meg a SZÍNPADI KÉPALKOTÁS és az EMBLEMATIKUS SZÍNHÁZ koncepciójának a kidolgozása. Ha az emblémakutatás a színpadi képek egyes elemeire és részleteire (gesztusokra, kosztümökre, kellékekre) koncentrált, ez utóbbi trend tudatosan a színpadraállítás, a teatralitás globális szempontjait favorizálta a költői szöveg vizsgálata helyett. Az angolszász kutatásban divattossá lett 'teatricalitás' (*theatricality*) terminus többféle kutatási módszert is lefed, a színház fizikai felépítésének és az épület szimbolizmusának kutatásától az előadás körülményeinek, a nonverbális eszközöknek (pl. a színpadi utasítások alapján, vagy azok hiányában közvetett utakon) történő rekonstruálásáig, miközben e szélső értékek között természetesen igen fontos helyet kap a drámai szövegnek egy lehetséges (a korabeli) előadás szempontjából történő elemzése is. Azt mondhatjuk tehát, hogy a *performancia-orientált* kritika korántsem csak a ténylegesen megvalósult előadások elemzését jelenti, hanem sokkal inkább azoknak a potenciáknak a feltárását, amelyek a kora újkorban lényegében csak szöveggönyvként szolgáló drámákat multimediális kulturális reprezentációkká változtatták.

A színpadi képalkotás vizsgálatának úttörője George R. Kernodle volt, aki *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* című monográfiájában (1944) pontosan a fenti szempontok kidolgozását kezdte el. Munkájának folytatója és elméleti szempontból is továbbfejlesztője az angol Glynne Wickham volt, akinek az 1960-as években megjelent többkötetes szintézisében találjuk az emblematikus színház koncepciójának pontos megfogalmazását. Szerencsére írásának legfontosabb része 1999 óta már magyar fordításban is hozzáférhető, így összefoglalómban immár erre a fontos publikációra támaszkodom.³⁰³

Wickham megközelítésének újdonsága az volt, hogy – mintegy megelőlegezve a poszt-strukturalizmus 'nagy narratívák' iránti gyanakvását – elvetette az angol reneszánsz színház-történet korábbi, fejlődéselvű magyarázatát, amely azt próbálta bizonyítani, hogy a *public theatre*-t feltaláló James Burbage próbálkozásának egyszerűségétől az angol színház egyenes

³⁰² Steadman 1972/74, 51. Az embléma-alapú értelmezések túlhajtásairól ld. Bevington, *Action is Eloquence* (1984) és Szilassy, „Emblems, Stage, Dramaturgy (Preliminary Notes to an Iconographic/Iconological and 'Iconoclastic' Approach to the Shakespearean Theatre)” (1984).

³⁰³ Ld. Wickham, *Early English Stages* (1966); magyarul „Angol színpadok a korai időkben,” in Demcsák–Kiss ed. 1999, 291-9.

úton jutott a modern időkre jellemző, változó díszletekkel és más mechanikai teszközökkel élő teátrum bonyolultságáig. Mint Wickham írja, „A haladás szükségszerűségének eszméje húzódik meg az összes olyan Erzsébet- és Jakab-kori színházzal foglalkozó rekonstrukció mögött, amely korabeli színészek, színdarabírók, és rendezők előadási technikáit a következetességnek azzal az ideális tulajdonságával ruházza fel, amely csak a későbbi időkre volt jellemző” (Wickham 1999, 292). Ezzel az evolucionista felfogással szemben Wickham le-
szögezte:

Kötelességemnek tartom, hogy a lehető legszigorúbb vizsgálatnak és kétségnek vessem alá azt a haladásfogalmat és a színház egyenes fejlődési útvonalt, amely az Erzsébet-kori színházból kiindulva az Udvari Maszkjátékokon keresztül a Restauráció színházába torkollik. [. . .] Ehelyett amellet szeretnék érvelni, hogy lényegében egy olyan konfliktus problémájával állunk szemben, amely az emblematisz színház (a drámai illúziót figuratív-jelképes reprezentációkon keresztül bemutató színház) és az illuzionista-realisztikus színház (a valóság vizuális képi ábrázolására törekvő színház) között feszül. Az emblematisz színház [. . .] spontán módon alakult ki a középkor folyamán, és azt szeretném állítani, hogy tetőpontját az a nyilvános építészeti stílus alkotja, amelyet De Witt a Swan színházról készített vázlatán láthatunk.³⁰⁴

Wickham a következőképpen veti össze azt a kétfajta eszmei- és világmodellt, amely a kétféle színházmodell mögött rejtett:

[Az emblematisz színház] a színész és a költő színháza volt, amelynek halálos ítéletét végül a Lord Chamberlain ügynökei írták alá a Revels Office-ban. A régi emblematisz színházat felváltó új színház építész-festők által létrehozott, bonyolult, rafinált, elméleti színház volt. Habár sok külsőségeiben hasonlított a régi színházhoz, mégis, már elvesztette emblematisz jellegét, érdeklődését az ember kapcsolata iránt Istennel és a társadalommal. A régi színház helyére egy olyan színház lépett, amely a referencialitás korlátozó keretein belül, divatos párbeszédos fordulatok és festett hátterek alkalmazásával a valóságot próbálta meg utánozni (i. h.).

Azért idéztem ilyen hosszan Wickham gondolatmenetét, mert igen szemléletesen tartalmazza mindazt, ami a hatvanas évek más, a kora újkori színházat, mint paradigmatisz kulturális reprezentációs modellt a legkülönbözőbb irányokból felfedező szakmunkáiban

³⁰⁴ I.m., 293; az angol *public theatre* történetének pikantériája az, hogy egyetlen hiteles rajz sem maradt fenn ezen épülettípusról annak ellenére, hogy fénykorában, az 1600-as évek elején tucatnyi ilyen színház működött Londonban. Az egyetlen szemtanútól származó ábrázolás, a holland De Witt rajza, amit a Swan színházról készített, sajnos annyira elnagyolt, hogy értelmezéséről azóta is folynak a viták. Wickham is hozzászólt e kérdéshez, összekapcsolva azt annak az elméletnek a cáfolatával, miszerint az angol reneszánsz színházépületek a kocsmaudvarok struktúrájának egyenes leszármazottai lennének. E vitákkal kapcsolatban ld. Foakes 1985; Jill L. Levenson, „The Recovery of the Elizabethan Stage,” in Hibbard ed. 1981, 205-30; „Inns, Inn-Yards, and Other Playing Places,” in Hibbard ed. 1981, 1-21; valamint Andrew Gurr munkásságát (1980, 1989; és Gurr–Ichikawa 2000). Az Erzsébet-kori színházról magyarul érzékletes képet ad Székely György tanulmányokkal kiegészített szöveggyűjteménye: *Angol színházművészet a XVI-XVII. században* (1972).

is megtalálható. Ne felejtsük el, hogy Albrecht Schöne igen fontos könyve a német barokk színház középkori egzegetikus és emblematikus gyökereiről (1964) éppúgy ide sorolható, mint Frances Yates azon kísérletei, hogy az Erzsébet-kori színházat a hermetikus szimbolizmus vagy az *ars memoriae* hagyományával hozza összefüggésbe.³⁰⁵ S ezen a helyen azt is megállapíthatjuk, hogy ezen esztétörténeti kutatások párhuzamba állíthatók az 1960–70-es évek strukturalizmusának – sokszor a bináris oppozíciók bővületében fogant – tipológiáival is, ahogyan azt Jurij Lotman máig hatásos írásai mutatják (1973, 1977b). Wickham modellje kétségtelenül kissé merev dualizmust sugall, mégis, nonkonformista véleményével ő nyitotta meg az utat egy máig tartó, s végül igen finom megkülönböztetésekre is képes kutatási irányhoz, amelyet a magyar szakirodalomban újabban Kiss Attila Atilla képvisel sikerrel.³⁰⁶

E fejezet utolsó részében az emblematikus színház koncepciója ihlette különböző kutatásokkal, részmunkákkal és szintézisekkel foglalkozom, melyek valamilyen módon mind Wickham elmélete leszármazottjának tekinthetők. Wickham maga így summázta tézisé:

*Röviden és velősen: lényegében két alapvetően ellentétes művészeti felfogás összeütközéséről van szó. A vizuális világ fontosságának tipikusan középkori emblematikus magyarázata áll szemben a fotografikus kép új, tudományos jellegű vizsgálatával. Ez az ellentét eléggé nyilvánvaló az itáliai reneszánsz képzőművészetben: az egyik oldalon a technikai eszközök keresése áll a valóság reprodukálására, szemben azzal az érdeklődéssel a másik oldalon, amely szinte kizárólag a külső megjelenés mögött meghúzódó jelentés felmutatására irányul.*³⁰⁷

Az emblematikus színházzal foglalkozó munkákból azt szűrhetjük le, hogy a reneszánsz színpadon – a középkori misztériumjátékok és moralitások, illetve az egyéb látványosságok, a *pageantry* hagyományát követve – a művészi reprezentáció a létezés modelljeként funkcionált. A rend és a hierarchia nagy metaforái – mint a neoplatonikus analógiák, az ember nemességéről szóló teóriák és az a nézet, hogy a semmiből teremtő művész Istenhez hasonlítható – éppúgy szimbolikus prezentációban jelentek meg a színpadon, mint az élet for-

³⁰⁵ Ld. Yates, *The Art of Memory* (1966) és *The Theatre of the World* (1969) c. monográfiáit.

³⁰⁶ Lotman és Wickham nyomán Kiss Attila a maga számára kitűzött kutatási programját így határozta meg: „megpróbáljuk az angol emblémairódalom és az emblematikus színház társadalmi jelenségét jellegzetesen szemiotikai problémaként vizsgálni a 16.–17. század fordulóján: két ellentétes, egymást felváltó szemiotikai világmodell ütközési pontján” (1999, 249).

³⁰⁷ Wickham 1999, 298. Az általa említett feszültséget a naturalisztikus reprezentáció technikai eszközeinek keresése és a szimbolikus látásmód között példamutatóan tárta fel Erwin Panofsky „A perspektíva mint szimbolikus forma”c. 1927-ben írt értekezésében (ld. Panofsky 1991; ennek posztstrukturalista értékelésére alább, Mitchell 1994, 11-35 alapján kitérek); az itáliai reneszánsz színházban e dichotómia mentén végbemenő változásokról nagyívű és gazdagon illusztrált monográfiát írt Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien* (1990).

gandóságát, a szerencse kiszámíthatatlanságát, vagy a bosszú elkerülhetetlenségét sugalló szubverzív intuíciók.

Mindemellett azonban a 16. századtól megjelent a *mimézisz* gyakorlata is, amelyet a klasszicista antik dráma mellett szintén a középkori színjáték alapozott meg, az interludiumok és *farce*-ok humoros, a mindennapok realitásából vett jeleneteivel.³⁰⁸ Ez a naturalisztikus és szimbolikus színpadi képeknek olyan szinkretizmusához vezetett, amelyet már az emblémáskönyvek esetében is láttunk. E szinkretizmus kezelésére javasolta Kent Van den Berg Shakespeare poétikájáról szóló könyvében (1985) a *heterocosmos* kifejezést olyan jelenetek leírására, ahol a feltételezett megjelenítés egyesítette a szimbolikus tablót és a mikroszkopikus realitást.

A színpadi képalkotás vizsgálatában két utat látunk. Egyrészt a teatralitás technikai összetevőinek feltárását, így például a színpadi utasítások, a vizuális 'effektek,' a tablók és a kellékek azonosítását és értelmezését – e kutatások igen elterjedtek az 1970-es évek óta. Alan Dessen *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye* című monográfiája (1977) úttörőnek és programadónak számított e területen. Részben az ő munkáitól inspirálva látjuk ettől az időtől megjelenni a Shakespeare 'gesztusnyelvével,' szcenikájával és hasonló aspektusokkal foglalkozó tanulmányokat. Barbara Mowatt például három csoportra osztotta az Erzsébet-kori színházban használt kosztümöket: illúziókeltő, naturalisztikus, a középkori moralitáshagyományt követő szimbolikus, valamint álöltözetként szolgáló kosztümök. David Bevington a kosztümök mellett a kellékeket, valamint a 'színpadi tér' felhasználását is vizsgálta, s ezek alapján jutott arra a következtetésre, hogy a cselekménynek is van 'elokvenciája.' Ann Pasternak Slater a shakespeare-i szövegből kiolvasható hipotetikus színpadi utasítások alapján elemzett olyan szimbolikus cselekvéselemeket, mint a letérdelés, a csók és az ölelés, vagy az elhallgatás. Dessen maga is számos tanulmányt szentelt a ritkán előforduló explicit illetve az implicit színpadi utasítások feltárásának.³⁰⁹

³⁰⁸ Ld. Auerbach 1985; valamint a középkori színjáték szimbolikus és realiztikus elemeiről: Gordon Kipling, *Enter the King. Theatre, Liturgy and Ritual in the Medieval Civic Triumphs* (Oxford: Clarendon, 1998); Alan E. Knight ed., *The Stage as Mirror: Civic Theatre in Late Medieval Europe* (Cambridge: Brewer, 1997); Pochat 1990 (ld. az előző jegyzetet), valamint a Clifford Davidson által szerkesztett tanulmánykötetek egyes esszéit: *Material Culture and Medieval Drama* (1999); *Gesture in Medieval Drama and Art* (2001).

³⁰⁹ Ld. pl. Bergeron ed., *Pageantry in the Shakespearean Theatre* (1986); Bevington, *Action is Eloquence* (1984); Dessen, *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye* (1977); „Shakespeare's Patterns for the Viewer's Eye: Dramaturgy for the Open Stage,” in Sidney Homan ed., *Shakespeare's More Than Words Can Witness: Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays* (New York: Associated University Presses, 1980); „Interpreting Stage Directions: Elizabethan Clues and Modern Detectives,” in Hibbard ed. 1981, 77-100; *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (1984); *Shakespeare and the Late Morality Plays* (1986); Barbara A. Mowat, „The Getting Up of the Spectacle: The Role of the Visual on the Elizabethan Stage, 1576-1600,” in Hibbard ed. 1981, 60-77; Slater, *Shakespeare the Director* (1982), stb.

A színpadi vizualitás tanulmányozásának másik útja nem annyira a technikai részletek felderítésére irányult, hanem inkább az emblematikus színház teljes ideológiájának és reprezentációs filozófiájának szintetikus megértésére. A két irányzat között átmenetet képez John Doeblér kísérlete (1974), aki az „ikonikus szín” terminust javasolta a reneszánsz drámák verbális és vizuális szintjeinek együttes vizsgálatára. Vele párhuzamosan Martha Fleischer a nonverbális színpadi képek emblematikus szerkezetét kutatta (1974). Mindkettőjük nézetei valójában Maurice Charney koncepciójára mennek vissza, aki már 1961-ben megkülönböztette a verbális és a nonverbális képeket:

A verbális kép szükségszerűen valamilyen alakzat, általában metafora, hasonlat, vagy megszemélyesítés. Sok újabb tanulmányban, ennek ellenére, a költői kép alatt már egy jóval tágabb kategóriát értenek, mely magában foglal minden, a darab vezérmotívumával kapcsolatba hozható referenciát, amelyek aligha nevezhetők retorikai figuráinak. Így esik szó az 'iteratív' képalkotásról ['leading' or 'iterative' imagery], mely a pusztán ismétlődés által egy-egy Shakespeare-darabnak sajátos atmoszférát kölcsönöz. (Ilyenek a kigyó-képek az Antonius és Kleopátrában, vagy a vér motívum a Julius Caesarban). [. . .] A nonverbális, vagy 'prezentációs' képalkotás – melyet én a színház költészetének nevezek – szintén fontos szerepet játszik a darab vagy a játék szimbolikus folyamatában. A 'prezentációs' terminust itt alkalmasnak látom arra, hogy azokra a képekre utaljon, melyek nem szövegszerűek, mégis megjelennek a színpadon (Charney 1961, 7-8).

Martha Fleischer, aki az angol reneszánsz történelmi drámák képalkotását vizsgálta, hasonló program szerint dolgozott:

Előfeltételezésem az, hogy a dráma a vizuális művészet egyik ága; és hogy ezeket a darabokat, melyeket éppúgy színtak látványnak, mint szövegnek, legjobban beszélő képpeként [Fleischer itt Sidney 'speaking pictures' kifejezését használja] érthetjük meg. Az előadás során a cselekmény értelemszerűen vizuális benyomásokat kelt a nézőben, ezeket én nonverbális, vagy prezentációs képeknek nevezem. A színpadon kimondott szó – amely önmaga is tartalmaz verbális képeket – felerősíti őket. [. . .] A kettő közötti kapcsolat az, hogy az akusztikus élmény részben meghatározza a közönség viszonyát a látványhoz is (1974, 2).

A ma divatos angol terminológiával élve Fleischer megközelítését 'esszencialistának' nevezhetnénk, értve ezalatt, hogy egy ideológiai-ikonográfiai-szemiotikai modell érvényesítése alapján vizsgált tárgyról egyértelmű, ellentmondásmentes, 'nagy narratíva'-jellegű értelmezéshez jutott. Fleischer csakúgy, mint elméleti mestere, Northrop Frye, ciklikus modellt alkotott, a hangsúlyt a királydrámák nonverbális képalkotási szintjére téve. Elsősorban a helyszíneket (mint ikonografikus-emblematikus topográfiát), valamint a teatralitás különböző aspektusait (színpadi mozgásokat, gesztusokat, jelmezeket, kellékeket) vizsgálta. Elemzése szerint a királydrámákban az ikonografikus helyszínek Fortuna kereke mozgásának analógiájára követik egymást.

Bármennyire is impozáns ez a koncepció, egyfajta végletet képvisel, amelyben a kozmikus-ritualisztikus ikonográfiához való ragaszkodás, a királytűkrök moralizmusa nem hagy helyet a reneszánsz politikai ideológia és ikonográfia Shakespeare-nél kétségkívül jelenlévő másik orientációjának, a Machiavelli által elemzett 'reálpolitika' aspektusának.³¹⁰ Érdekesen ellentételezte a Fleischer-féle modellt Jan Kottnak az 1960-as évek 'szegény színháza' által inspirált víziója a shakespeare-i történelemszemléletről és annak színpadi képalkotásáról (1970). A *Kortársunk Shakespeare* című tanulmánykötet „Királyok” című esszéjében olvasunk 'a történelem mint nagy mechanizmus' gépezetéről, amelynek központi emblémája a trónhoz vezető véres lépcső.

Shakespeare drámai krónikáiban egyre jobban kiemelkedik a királyok és a bitorlók egyéni vonásai fölé a történelem általános képe. A Nagy Mechanizmus képe. [...] A feudális történelem nagy lépcső, melyen szüntelenül vonul fölfelé a királyok menete. Minden egyes lépcsőfokot, minden fölfelé tett lépést gyilkosság, hitszegés és árulás jelez. Minden egyes lépcsőfok közelebb visz a trónhoz. Még egy lépés, és lehull a korona. Föl lehet kapni (i.m., 15). [. . .]

Épp abban áll Shakespeare realizmusának a nagysága, hogy fölismeri az emberek szerepét a történelemben, s három fokozatot különböztet meg. Egyesek maguk teremtik a történelmet, s később áldozatul esnek ugyanennek a történelemnek. Mások azt hiszik, hogy ők teremtik, s ugyancsak áldozatul esnek a történelemnek. A harmadik csoport: akik nem teremtik a történelmet, de ugyancsak áldozatul esnek a történelemnek. [. . .] Meglátjuk a politikai gyakorlat minden mitológiától mentes, durva vonalakkal felvázolt, tiszta képét. Meglátjuk Machiavelli Fejedelmének egy dramatizált fejezetét (i.m., 27-9). [. . .]

III. Richárd Machiavellihez hasonlítja magát, s valódi Fejedelem. Mindenesetre olyan fejedelem, aki olvasta a Fejedelmet. A politika Richárd felfogása szerint tiszta gyakorlat, művészet, melynek célja az uralkodás. Erkölsileg közömbös dolog, akár a hídépítés művészete vagy a vívógyakorlat (i.m., 53-4).

A színpadi képalkotás vizsgálatának talán legáltalánosabb érvényre törekvő kísérlete az *ut pictura poesis* esztétikai elvének a bevonása volt. Már Kolbe arra a következtetésre jutott, hogy a drámai szerkezet sok közös vonást mutat a festményekével, de ő ezt a felismerést csak arra használta fel, hogy közelebb kerüljön Shakespeare verbális képalkotásának mechanizmusához. Túllépve Kolbe meglehetősen esetlegesen és triviálisan általánosító megfigyeléseire, néhány kutató megpróbálta a shakespeare-i dráma és a vizuális művészetek közötti lehetséges összefüggést az *ut pictura poesis* elvét figyelembe véve, esztétikai normák alapján leírni.

³¹⁰ A 'reálpolitika' reneszánsz koncepciójáról ld. bővebben Arnold Hauser munkáit (pl. 1980a, 303-33 és 1980b, 108-44); a királydrámák ikonográfiájának kutatástörténetéről pedig tanulmányomat, „Történelem, ikonográfia és a királydrámák,” in Demcsák–Kiss 1999, 299-315.

Közülük William Heckscher cikke (1970) azért is érdekes, mert a tudós szerző felállított benne egy – jóllehet teljességre nem törekvő – leltárt bizonyos shakespeare-i szöveghelyek és bizonyos képzőművészeti alkotások összekapcsolhatóságáról. Legfontosabb megfigyelése azonban az volt, hogyan is reagált Shakespeare valóban létező képzőművészeti alkotásokra, szemben azokkal a helyekkel, amikor maga teremtett meg nem létező, de megalkotható festményeket (ekphrázis).

Egészében véve az az érzésünk, hogy Shakespeare megfigyelt festményeket, rajzokat, nyomtatványokat és szobrokat, de ezeknek csak kontúrjait, külső megjelenését rak-tározta el emlékezetében. Egyszerűbben szólva ez azt jelenti, hogy figyelmét az ikonográfiai üzenet miatt fordította képzőművészeti alkotások felé. [. . .] Shakespeare csak éppen utalva hivatkozott létező művekre, ugyanakkor a legnagyobb részletességgel írt le képzőművészeti alkotásokat, ha azok saját fantáziájának termékei voltak (i.m., 6-7).

Heckscher részletesen elemzi a *Lukrécia elrablása* híres passzusait, amelyek egy Trója bukását ábrázoló faliszőnyeget írnak le. Ez a verbálisan megjelenített szőnyeg sosem létezett, a részletes leírás mégsem csak arra szolgál, hogy segítsen elképzelni a műalkotást, igazi funkciója az, hogy a képen ábrázolt erőszakos cselekmények szókincse és képvilága (vár-falak, ostrom, támadás, védekezés, kapunyitás, vérontás, stb.) hangsúlyozott párhuzamot alkosson az elbeszélő költemény fő motívumával, Lukrécia megerőszakolásával.³¹¹

Roland Mushat Frye két tanulmánya (1980, 1981), ellentétben a szerző más, hagyományosabb ikonográfiát művelő munkáival,³¹² azt a célt tűzte ki, hogy a legáltalánosabb esztétikai síkon közelítse meg a 16. század vizuális és poétikai látásmódját. 'Ars critica'-ját így fogalmazta meg: „Közülünk azok, akik otthonosan mozognak az irodalom- és esztétörténetben, nem szükségszerűen járatosak az esztétikai elméletekben is. Pedig mindnyájunk feladata az lenne, hogy a művészi szép alkotásait vizsgáljuk, így alkalmanként igazán nem árt, ha esztétikai terminusokban is kifejezzük magunkat. Ha a művészi szépre koncentrálnunk a műalkotások vizsgálatánál, egy idő után bizonyos általános törvényszerűségeket vélhetünk felfedezni” (1981, 102).

Ha az esztétikai elméletekben valamivel járatosabb olvasó megmosolyogtatóan naívnak is találja ezt a 'felfedezést,' Frye szempontjai – 1/ szerkezeti és kompozíciós kohézió; 2/ módosító elemek és 'képek a képben' – 'darab a darabban'; 3/ többértelműségek; 4/ feloldatlan ellentmondások; 5/ szándékosan beépített lehetetlenségek – kétségtelenül új meg-

³¹¹ A várostrom és a nők megerőszakolásának analóg képvilágáról részletesebben ld. cikkemet: „Vizuális elemek Shakespeare művészetében” (1998c, 82-3).

³¹² Ld. például a *Hamletet* elemző könyvét: *The Renaissance Hamlet* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984).

világításba helyezték Shakespeare művészetét és a reneszánsz drámát, mint egy 'UT PICTURA THEATRUM' elven működő kulturális reprezentációt.

E fejezet igen szerteágazó szakirodalmi szemlájében a Shakespeare és a reneszánsz dráma, illetve a kora újkori kultúra verbális és vizuális reprezentációinak széles skáláját tekintettük át, s elmondhatjuk, hogy az 1980-as évek elejére hatalmas utat tett meg ezen területek kutatása az 1900-as évek elejének kezdetei óta. Anyagfeltárás, filológia, történeti stúdiumok és elméletek együttes erővel dolgoztak azon, hogy kulturális gyökereink tartalmát, szerkezetét, történetét és kontextusát minden eddiginél jobban megismerhessük.

E munka során monumentális életművek születtek, legyen elég csak Erwin Panofsky mindenki más fölé magasodó teljesítményére utalnom. És mégis, pont ezidőtől, a nyolcvanas évek elejétől kezdve korábban elképzelhetetlen válság rázta meg a humán tudományokat. A Shakespeare-kutatás nézőpontjából az amerikai kutató, Norman Rabkin ezt a következőképpen regisztrálta már 1981-ben:

Tegnap még azt vallottuk, hogy a kritikus feladata feltárni az irodalmi művek jelentését. Ma, egy rendkívül gyors és többfrontos támadás után ez a konszenzus romokban hever. A befogadásesztétikai elméletek [reader response criticism] szerzői Stanley Fish-től Norman Hollandig megkérdőjelezzik, hogy a műalkotásoknak a képzeletre ható erejük által a közönségből egynemű reakciót kellene kiváltaniuk; Jacques Derrida és dekonstrukcionista követői a nyelvet és a művészi kifejezést makacsul öntükrözőnek látják, annyira, hogy szerintük a művek jelentésének elemzése teljesen lehetetlen; Harold Bloom azt mondja, hogy minden értelmezés félreértelmezés, s hogy az ember csak azért olvas, hogy mintegy tükörben, minden olvasatban önmagára ismerjen... (1981, 1 skk.).

Rabkin példái, húsz év elteltével, az azóta feltűnt újhistorizmus, *gender studies*, kulturális materializmus és posztkoloniális tanulmányok fényében már kissé elavultnak tűnnek, de diagnózisa ma is helytálló. 1981-ben arra figyelt föl, hogy az új, posztstrukturális irodalomelméleti tendenciák kontextusában a korábbi korszakok legjobb kritikai teljesítményei is valamiféle gyanús színezetet nyernek, s hogy divattá vált a korábbi Shakespeare-kutatás egészének elvetése. Említett könyvében nem az foglalkoztatta elsősorban, hogy miért született „azelőtt” vagy „azután” annyi rossz, csak elvetésre méltó kritikai szakmunka, inkább az, hogy miért vált a ‘régi’ Shakespeare-kritika egycsapásra annyira sebezhetővé, s hogy az új irányzatok miként találtak hirtelen olyan széles és szíves olvasóközönségre. Nem könnyű megválaszolni Rabkin dilemmáját, ám azt el kell ismernünk, hogy az új irányzatok olyan kérdéseket fogalmaztak meg, amelyek alig férnek össze a hagyományos Shakespeare-megközelítések világképével, érték-orientációjával és ennek megfelelően a hagyományosan kiemelt és tárgyalt problémákkal.³¹³

³¹³ E kritikai és elméleti orientáció-váltással és az ezzel összefüggő kultúrakutatói válsággal foglalkoznak a következő tanulmányaim: „Literary Theory in Post-Communist Scholarship” (1997); „Az újhisto-

Az 'új ikonológia' vezéralakja, W. J. Thomas Mitchell, például a következő érveléssel utasítja el a fentebb ismertetett, Heckscher és Frye munkájához hasonló, a „testvérműzsákat” „komparatív alapon” közös esztétikai platformra hozó módszert:

Az 'összehasonlítás' kiváló trópus arra, hogy [szimbolikusan] megformálja két rendszer között az összefüggéseket. Ha kiegészül egy sor standard és elfogadható megkülönböztetéssel, mint 'irodalom / képzőművészet,' 'verbális / vizuális,' 'szimbolikus / ikonikus,' 'időbeli / térbeli,' már kész is a komparatív vizsgálat konceptuális váza.³¹⁴

A komparatisztika másik segédeszköze, az időbeli '[stílus]korszak' absztrakciója, amelyet ha az összehasonlítás anyagára húznak mint valami mátrixot, képes 'izgalmasabbnál izgalmasabb' 'interdiszciplináris' kutatási területeket generálni. Hogy mi mindennek az értelme? Mitchell szerint csak az, hogy valamiféle „mesterkódot” próbálunk erőltetni az anyagra, amely aztán engedelmesen megadja azt a választ, felfedi azt az esztétikai normát, amit már a vizsgálattal és a kérdésfeltevéssel mintegy *a priori* determináltunk. Cinikusabban szólva: az efféle vizsgálat nem ver viharos hullámokat, megerősíti a tudományterületet már domináló történeti és elméleti diszkurzust, s nem utolsó sorban igen jól mutat egy kutatási munkabeszámolóban.

Kemény szavak, s hitelük illetve igazságuk megfontolása érdekében a következőkben meg kell vizsgálnunk a posztstrukturalista perspektívát, illetve azt, hogy egy ilyen kontextusban van-e még értelme verbális és vizuális kifejezőrendszerek összefüggéseit, valamint kulturálisan és egyezményesen kódolt jelrendszerek ikonográfiáját, ikonológiáját, vagy szemiotikáját kutatni.

A következő fejezet a posztmodern ikonológiával foglalkozik, s mivel eddigi fejtegetéseimben már többször is előfordult a 'mesterkód,' vagy 'kód' kifejezés, elsőként a kódokról való gondolkodás fordulatait lesz érdemes áttekintenünk. Ezzel visszakanyarodunk a szemiotika fejlődéstörténetének korábban félbehagyott narratívájához.

rizmus és az amerikai Shakespeare-kutatás” (1998d); „The Politics of Literary Criticism: New Historicism and Shakespeare Scholarship”(2000b).

³¹⁴ 1994, 85. Mitchell itt Wendy Steiner (a posztstrukturalista kritikusoktól sok dicséretet kapott) monográfiájára hivatkozik, mint gondolatmenetének ihletőjére (Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982).

A fenomenológiai alapú ikonológia kulturális intuíciókra épülő, illetve a klasszikus szemiotika rigorózan strukturákat vizsgáló tevékenységének egymáshoz közeledését az 1970-es években a szemiotikának a kódokról vallott változó felfogásával magyarázhatjuk. Az ezt megelőző évtizedekben a szemiotika még a kódok mechanikus elméletén keresztül próbálta megérteni a jelrendszereket és tágabban a kultúra működését is. Először vegyük sorra e változás főbb állomásait.

Szemiotikai kódok és kódrendszerek

A *kód* terminust az élet legkülönbözőbb területein használják, például a jogban, a titkosírást alkalmazó kriptográfiában, illetve az információelméletben. A szemiotika ez utóbbiból vette át, de a szemiotikai kontextusban is további kétféle értelemmel találkozunk: 1/ mint korrelációs kód, illetve 2/ mint jel-repertoár (Nöth 1995, 207). A korrelációs kód azt jelenti, hogy egy elsődleges és egy másodlagos kódrendszer között szoros – korrelációs – összefüggés van, vagyis az első jelrendszer minden elemének megfelel a második rendszer egy-egy eleme, s e korrelációt a kód határozza meg. Az egyik ilyen közismert korrelációs kód a morze ábécé, amely az ábécé minden betűjéhez egy hosszú-rövid leütéskombinációt rendel.

Ahogy Colin Cherry 1957-ben megfogalmazta: „[a korrelációs kód] olyan közmegegyezéssel transzformáció, melyben az elemek egy-az-egyben és oda-vissza felelnek meg egymásnak; e kód segítségével az üzenetek átfordíthatóak egyik jelrendszerből a másikba” (Cherry 1970, 8).

A nyelv és az irodalom iránt érzékeny szemiotikusok azonnal felismerték, hogy ezek a kommunikációs formák nem magyarázhatók a korrelációs kódok természete szerint, hiszen egy metaforára vagy egy allegóriára például nem jellemző a benne foglalt két jelentésszint közötti reverzibilitás. Amint már korábban, az emblémák kapcsán láttuk, egy kép konvencionális módon sokmindent jelenthet (*in bonam partem* és *in malam partem*), ugyanakkor valamely gondolatot is számtalan figuratív eszközzel fejezhetünk ki.

A természetes nyelvek vizsgálata még egy információelméleti dogmát bizonytalanított el: a direkt (kódolatlan) és az indirekt (kódolt) szemiózis hierarchiáját. Shannon és Weaver



1949-es matematikai kommunikációs elmélete³¹⁵ szerint kétféle üzenet létezik: kódolatlan és kódolt. A természetes nyelvek viselkedése azonban elmosza ezt a differenciát, ha olyan kérdéseket teszünk fel, mint „Ha a nyelv kódolatlan, az írás kódolt-e a szóbeliséggel szembeállítva?”; „Ha az írás, vagy a beszéd kódolatlan a betűk/hangok szintjén, ez a szint hogyan viszonyul más beszédshoz, például a szavak, mondatok, vagy nagyobb beszédegységek, tehát a szemantika és a pragmatika szintjeihez?”; „Mi történik egy szöveg morze-kódba történő átültetése során, illetve ha ugyanazt az üzenetet egy másik természetes nyelvre lefordítják?”; „Mi történik, ha egy természetes nyelvi üzenetet képi kódba (ideogrammok, hieroglifák, képregény) ültetnek át?”; „Mi történik, amikor képeket fordítanak át szöveges üzenetké?”

Az itt felsorolt problematizáló kérdések arra figyelmeztetnek, hogy a kulturális jel-transzformációt nem lehet mechanikus korrelációs kódként értelmezni, mivel az emberi kommunikáció üzeneteiben sokkal nagyobb szerepet játszik a kontextus és a használat módja, mint a mesterséges intelligenciákra jellemző üzenetek esetében. Azok a kommunikációs aktusok – és az ikonográfia (az iróniával együtt) ezek közül is a bonyolultabbak közé tartozik –, amikor az egy-az-egyben reverzibilis transzformációs séma nem működtethető, más megközelítést igényelnek. Ezekre nézve vezette be a szemiotika a ‘jel-repertoár’ koncepcióját.

Ha a kódot nem egyszerűen mint transzformációs szabályok gyűjteményét értelmezzük, hanem mint jel-repertoárt, nagyobb hangsúly esik magának a kódnak a rendszerszerűségére. A gondolat Saussure strukturalista rendszerére megy vissza, ahol a *langue* – *parole* dichotómia adaptálható a *kód* – *üzenet* párra. Ezt az adaptációt Roman Jakobson végezte el, majd vele szinte egyidőben Claude Lévi-Strauss alkalmazta társadalmi és kulturális viselkedési normák leírására (1958a, 33, 45-7).³¹⁶

Jakobson legfontosabb felvetése az volt, hogy a természetes nyelvekben nem választható el a nyelvi jelrendszer és a kód; a rendszer maga egy komplex, méghozzá dinamikus természetű, szemantikailag flexibilis jelekből álló kód.³¹⁷ Ugyancsak ő vetette fel azt a gon-

³¹⁵ Claude E. Shannon, Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana: The University of Illinois Press, 1949), ld. Nöth 1995, 208.

³¹⁶ Az *Anthropologie structurale* 1957-ben írt elméleti bevezetése a kódnak már egy rugalmasabb koncepciójával él, mint Lévi-Strauss első jelentős strukturalista munkája, az 1952-ben angolul megjelent „Social Structure.” Utóbbiban Lévi-Strauss érvelését még nagyrésztben Shannon és Weaver matematikai alapú, információelméleti művére alapozta. Bár e fejezetet franciául újraközölte az *Anthropologie structurale* tízenötödik fejezeteként: „La notion de structure en ethnologie,” 1958a, 329-78, ugyanott válaszolt is az eredeti tanulmányt ért kritikákra.

³¹⁷ *Main Trends in the Science of Language* (1973), 37-8.

dolatot, hogy a nyelv úgy funkcionál, mint egy „átváltható kód” (*convertible code*), és egyben hierarchikusan felépülő al-kódokat (*subcodes*) tartalmaz.³¹⁸

Ez a tézis keltett – Umberto Eco szavaival élve – „földcsuszamlásszerű hatást” a szemiotikában, nem függetlenül az ugyanakkor megjelenő nyelvészeti és irodalomelméleti irányzatoktól, amelyek közül a pragmatika és a hermeneutika voltak a legfontosabbak, s amelyek egyként a merev strukturalizmus fellazítását eredményezték (ld. Eco 1984, 166).

A szemiotikán belül a legdrámaibb változásokat a konvencionalitás, mint rendszer-generáló faktor beépítésének a szükségessége hozta. Pierre Guiraud 1971-ben megjelent *Sémiologie* című munkájában úgy definiálta a szemiotikai kódot, mint explicit társadalmi konvenciók összességét. Az esztétikai és poétikai kódról szólván azonban már bajba került, felismervén, hogy a műalkotásokban megjelenő kód – ha egyáltalán van ilyen – korántsem explicit és megváltoztathatatlan. A művészi kód értelmezését a befogadóhoz utalta, s bevezette a szemiotikai *hermeneutika* terminust:

A jelölés többé-kevésbé kodifikált, ám végső soron egy nyitott rendszerrel állunk szemben, amelyet már aligha lehet ‘kód’-nak nevezni, sokkal inkább hermeneutikai interpretációk rendszerének. Itt húzódik a határ logika és poétika között, még akkor is, ha bizonyos poétikai rendszerek erősen kodifikáltak (idézi és ismerteti Nöth 1995, 211).

A hetvenes években, vagyis az újabb és újabb finomításokon áteső, majd lassan felbomló strukturalizmus idején Umberto Eco volt az, aki megkísérelte ‘megszüntette megőrizni’ a strukturalista kód-elméletet, azáltal, hogy a Jakobson által elindított erőziót szinte a végsőig vitte. Már 1968-ban, a *Struttura assente* [A hiányzó struktúra] című, szemiotikát megalapozó munkájában kijelentette: „a kód olyan szabályrendszer, amit a kultúrától kapunk” (idézi Nöth 1995, 211). Ezt a gondolatot igyekezett aztán rendszeresen kifejteni első nagy összefoglaló munkájában, az angolul írt *Theory of Semiotics*-ban (1976). Alap gondolata az volt, hogy a kultúra teljes rendszerét – s ezen belül természetesen a nyelvi kódot is – a konvencionálítás szabályozza. Eco a kódot úgy definiálta, mint jel-repertoárt, vagyis mint jelölők és kombinációs-transzformációs szabályaik összességét. Az igen szélesen értelmezett definíció mellett így érvelt:

Első pillantásra úgy tűnik, hogy a kódok elmélete elég ha csak a jel-funkcióra összpontosít, mivel a jelek kombinációja már a jel-előállítás területére tartozna. Csakhogy a jel-előállítást szabályok vezénylik, amelyeket korábban a kód generált, ebből is látható, hogy a kód nem csupán korrelációs, hanem kombinációs szabályok összessége is (1976, 90).

Ugyanebben a munkájában Eco bevezette a ‘túlkódolás’ (*overcoding*) és az ‘alulkódolás’ (*undercoding*) fogalmait. Megfogalmazása szerint a túlkódolás „a szemantikai tér mobilitása,

³¹⁸ “Linguistics and Communication Theory” (1971), 574.

mely ideiglenes és folyamatszerű kódváltásokat okoz” (i.m., 129). Ebből pedig az következik, hogy az üzenetek interpretálása állandó kódolási többletet (*extra-coding*) igényel. A túlkódolást Eco a következőképpen magyarázta:

Az alapkód feladata, hogy bizonyos nyelvtani diszpozíciók érthetőek és elfogadhatók legyenek, majd további szabályok gondoskodnak arról, hogy az adott nyelvtani szerkezet sajátos körülmények és stilisztikai connotációk között is működőképes legyen (pl. 'epikus stílus,' vagy 'költői magasztosság') (i.m., 133).

Ebben az összefüggésben tárgyalta Eco az ikonológiát, amely gesztussal, mint már korábban utaltam rá, megnyitotta a sorompót a szerkezet-kutató szemiotika és a kulturális intuíciókra alapozó ikonográfia/ikonológia közeledése előtt: „Lehetséges, hogy ha egy kód jelentéssel ruház fel egy kifejezést, akkor túlkódolással további jelentésrétegek is generálhatók. A retorikai és ikonológiai szabályok ilyesféleképpen működnek” (1976, 134 – a túlkódolásról ld. fentebb, a 26, 166. lapon).

Különböző finomítások után Eco az alábbi kód-struktúrát javasolta a természetes nyelvek analógiájára értelmezhető jelrendszerek esetében:

<i>kódolás</i>	KIFEJEZÉS-STRUKTÚRA (<i>expression system</i>)	<i>túlkódolás</i>
	TARTALOM (<i>content-system</i>)	
	HOZZÁADOTT JELENTÉS (<i>retorika, ikonológia</i>)	

Azért idéztem fel viszonylag részletesen a hatvanas és hetvenes évek strukturalizmusának a kódról folytatott vitáit, mert már ezekben látható, hogy az az erózió, amit a mai elmélettörténet általában a posztstrukturalizmus számlájára ír, valójában korábban elkezdődött, s a nyolcvanas-kilencvenes években csupán a végkifejletnek lehetünk szemtanúi. A 'konvencionalitás' és a 'kulturális relativizmus' eszméi nem egyszerűen a strukturalizmus lebontását jelentették, hanem éppen a strukturalizmus által felismert problémáknak a logikus végiggondolását.

Mint említettem, Eco maga hatalmas teljesítménnyel járult hozzá a konvencionalitás és a pragmatika (f)elismerése által okozott elmélet-módszertani földcsuszamláshoz, egészen addig, amíg már szinte defenzív pozícióba kényszerült. E fejlemény érdekes dokumentuma az *Interpretation and Overinterpretation* című kötet (Eco 1992), amely Ecónak a Cambridge-i Egyetemen 1990-ben tartott előadásait tartalmazza, melyekhez hozzászólt a radikális pragmatista filozófus, Richard Rorty, a (poszt)strukturalista irodalomtudós, Jonathan Culler és a posztmodern regényíró, Christine Brooke-Rose is. Eco ebben a vitában fejtette ki –

amit az előadások évében megjelent *The Limits of Interpretation* című könyvében részletesen is kidolgozott (1990) –, hogy az interpretáció konvencionális kódja nem teljesen esetleges, és hogy az olvasó értelmezési szabadsága nem teljesen határtalan, annak korlátokat szab a mű maga.³¹⁹

Eco a konzervatív – vagy más terminológiával esszencialista – oldalról M. H. Abrams és E. D. Hirsch nevével fémjelzett (s korábban többször emlegetett) vitát az alábbi trichotómia által megszabott mederbe próbálta terelni:

A műalkotás, mint a fenomenológusok és Ingarden óta bizonyítottan intencionális tárgy, három intenció eredőjében foglal helyet: egyrészt létezik az *intentio auctoris*, a szerzői szándék, amely viszonylag kevésbé fontos; létezik másrészt az *intentio lectoris*, vagyis az olvasói szándék, amely meghatározza a mű használatát, pragmatikáját; ám a kettő között számot kell vetni az *intentio operis*szel, a mű struktúrájából, létéből fakadó szándékkal is, amely korlátozza a teljes olvasói szabadságot. Ez a korlátozás érdekes módon csak egyirányú, azt nem célozza, hogy elvezessen valamely egyetlen, tökéletes olvasathoz (mert ilyen nem létezik), arra viszont alkalmas, hogy kiszűrje a biztosan rossz, a művel össze nem férő olvasatokat (ld. Eco 1992, 23-89).

Rorty és Culler válaszai, mint két – pragmatista és dekonstrukcionista – szélsőség, jól tükrözik az erre az időre már inkább mérsékelt relativista és konvencionalista Eco álláspontjának köztes természetét, s ebből fakadó erősségét illetve gyengeségeit.

Rorty válaszána a lényege, hogy nem érdemes különbséget tenni egy szöveg használata és interpretációja között. Úgy tűnik, ő teljesen irrelevánsnak tartja a kódot (amely vagy létezik, vagy nem, de mindenképpen lényegtelen), hiszen mindenki arra használja az irodalmi műveket, amire éppen kedve tartja. A kód-kereső elemzésről úgy vélekedik, hogy többet ér 'élvezni' a „dinoszauroszokat, barackokat, bábiket és metaforákat” (*A Foucault-inga* utolsó lapjaira reagálva in Eco 1992, 91), mint felboncolni őket a kódok kódjának megtalálása reményében. Rorty véleménye első olvasásra jöllehet eléggé sokkoló, számos szívmelengető gondolatot is tartalmaz. Így például azt, hogy különbséget kell tenni a módszeres és az inspirált olvasás között. Az első lenne a professzionális, elemző olvasás, míg a második „egy olyan találkozás a szerzővel, szereplővel, cselekménnyel, versszakkal, sorral, vagy archaikus torzóval, amely megváltoztatja a kritikus koncepcióját arról, hogy ki is ő, mire is jó ő, mit kezdhet magával; egy találkozás, amely átrendezi céljait és prioritásait” (Eco 1992, 107).

E gondolatok szépsége azonban – legalábbis részben – szertefoszlik Jonathan Culler indulatos kritikájának fényében. Mielőtt Ecoval való vitájára rátérnék, érdemes végig gondolnunk azt az etikai érvelést, amit Rorty álláspontját elutasítva fejt ki. Culler azt mondja – véleményem szerint egyébként tökéletesen helytállóan –, hogy Rorty (és az általa többször

³¹⁹ Eco gondolatmenetét itt Gombrich nézeteihez is köthetnénk. Ld. Gombrich véleményét az értelmezés korlátairól: Gombrich, Eribon 1999, 139-53.

példaként hivatkozott pragmatikus irodalmár, Stanley Fish) úgy utasítják el a tudományos elemző munkát, „a kód keresését,” mintha elfeledkeznének arról, hogy a saját tudományos hírnevüket és karrierjüket is ilyen munkával alapozták meg. Az pedig erkölcstelen, mondja Culler, hogy a csúcsra jutva értelmetlennek és érvénytelennek nyilvánítjuk azt a tevékenységet és intézményes kereteket, amelyek alkalmat adnának az utánunk jövő generációknak arra, hogy vitába szálljanak velünk és új elméleteket állítsanak fel. Hiszen annak idején éppenséggel ők maguk sem tettek másként az előttük járókkal (ld. Eco 1992, 118-9).

Culler az erkölcsi alapú kritika mellett természetesen szakmai érvekkel is él, közös platformra helyezkedve Ecóval Rorty ellenében. Mindketten hitet tesznek amellett ugyanis, hogy szükség van a professzionális elemzésre. Nem abból a célból, ugyan, hogy az elmélyítése a műélvezetet, hanem azért, hogy egy szakmai közösségen belül hozzájáruljon tárgya jobb megértéséhez. Rorty egy példáját Culler így építi tovább (és fordítja ellentettjére): az a tény, hogy a szövegszerkesztő programot használnak nem kell ismernie a program alapját képező BASIC nyelvet, még nem jelenti azt, hogy e nyelv ismerete általában haszontalan, s hogy a programozóknak, informatikusoknak nem kellene érteniük ehhez. Culler a továbbiakban a nyelvészetet példájával érvel:

Éppúgy, ahogy a nyelvész célja nem az, hogy interpretálja a mondatokat, hanem az, hogy rekonstruálja azt a szabályrendszert, amely alkotja és működteti őket, az, amit tévesen túlinterpertálásnak mondunk, valójában arra tett kísérlet, hogy a szöveget összefüggésbe hozzuk a narratívák, a figuráció, az ideológia, vagy más rendszerek általános mechanizmusaival. [...] És a szemiotika pontosan egy ilyen erőfeszítés a kódok és mechanizmusok azonosítására, amelyeken keresztül jelentés generálódik a társadalmi lét különböző szféráiban (Eco 1992, 116).

Vitapartnereinek adott válaszában Eco maga is hasonlóképpen fogalmazott:

Annak eldöntése, hogy hogyan működik egy szöveg, azt jelenti, hogy megállapítjuk, mely aspektusai válnak relevánssá valamely koherens interpretációban és melyek maradnak marginálisak, alkalmatlanok arra, hogy segítsék ezt az interpretációt. [...] Rorty szoftver-példája igen gondolatébresztő. Bizonyára igaz, hogy anélkül is használhatok egy bizonyos programot, hogy pontosan ismerném szubrutinjait. De az is igaz, hogy egy tinédzser addig tud játszani ezzel a programmal, míg olyan dolgokra is rá nem jön, amikre még a program megalkotója sem gondolt. Aztán jön egy profi programozó, szétszedi a programot és megállapítja, miként volt lehetséges, hogy azok az új feladatok, amiket a tinédzser kitalált, szintén elvégezhetők voltak vele. És most azt kérdezem Rortytól, hogy vajon az első tevékenység (a program nem tudatos, rutin-szerű használata) miért tisztéletreméltóbb, vagy értelmesebb, mint a második? (i.m., 146).

Eco és Culler válasza tehát megegyezik: nem haszontalan és nem lehetetlen a kódokat kutatni. A dolog mikéntjében és jelentőségében azonban már korántsem értenek egyet. Eco úgy véli, hogy egy szövegnek ugyan sok jelentése lehet, de nem akárhány és nem akármilyen

lyen. Az interpretációk elfogadhatóságának fokozatai vannak, és egy bizonyos ponton túl a dolog nem működik tovább.

Culler ríposztja erre az, hogy az Eco-féle ‘modell-olvasó’ (az ember itt önkéntelenül is Michel Riffaterre hetvenes évekbeli ‘szuperolvasójára’ emlékszik vissza – ld. Riffaterre 1978) példaszzerű interpretációi szükségszerűen közepes, moderált, unalmas olvasatok lesznek. Az értelmező közösség – Eco által Peirce és Gadamer nyomán hivatkozott – konszenzusára építő interpretációk, jóllehet értékesek lehetnek, de általában nem érdekesek. Culler szerint az Eco által kárhóztatott ‘túlinterpretálás’ érdekesebb és inspirálóbb, mint az interpretáció, s az előbbit nem is túlinterpretációnak, hanem – Wayne Boothtól kölcsönözve a terminust – „túlértésnek” (*overstanding az understanding ellenében*) kellene nevezni. Culler azt mondja, hogy az ilyen ‘túlértés’ az, ami előre viheti az irodalom és a szövegek megértését, hiszen míg a megértés pusztán abban áll, hogy olyan kérdéseket teszünk fel a szövegnek, amelyeket az elvár tőlünk, a túlértés arra kíváncsi, amit a szöveg nem akar elárulni ‘modell-olvasójának.’ Márpedig a modern kritikára pontosan az a jellemző, hogy nem a nyilvánvaló dolgokat kérdezi a művektől, hanem olyanokat, amelyeket a szöveg mintha hajlamos lenne elrejtetni (i.m., 114-5).

E különbségeket szem előtt tartva az Eco és Culler közötti véleménykülönbség nem tűnik teljesen antagonisztikusnak. Bár Eco szerint a szemiózis nem teljesen határtalan, hiszen szerinte meg lehet állapítani, ha egy interpretáció bizonyosan rossz, Culler (mint láttuk) ennek épp az ellenkezőjét állítja, végkövetkeztetése mégis rímel Eco tézisére: „[a szemiózis határtalan volta] nem jelenti azt, hogy a jelentés az olvasó teljesen szabad alkotása. Csak azt jelenti, hogy a leírható szemiotikai mechanizmusok rekurzív módon működnek, vagyis a határok előre nem állapíthatóak meg, csak utólag” (i.m., 121). Mindez nem különbözik ez lényegesen attól, amit Eco megfogalmazott az 1990-ben megjelent *The Limits of Interpretation* című könyvében:

A [Peirce-i] „határtalan szemiózis” eszméje nem vezet automatikusan ahhoz a következtetéshez, hogy az interpretációnak ne lennének kritériumai. Azt mondani, hogy az interpretáció (mint a szemiózis alapeleme) potenciálisan határtalan, nem jelenti azt, hogy az interpretációnak nincs tárgya, s hogy az teljesen tetszőlegesen folyik. Azt mondani, hogy egy szövegnek potenciálisan nincs vége, nem jelenti azt, hogy minden értelmezés happy endinggel végződik (Eco 1990, 6).

Majd más helyütt, ugyanebben az értelemben:

Sok modern elmélet képtelen felfogni, hogy a szimbólumok paradigmátikusan végtelen számú jelentés felé nyitottak, de szintagmatikusan azaz textuálisan csak egy határozatlan, ám semmiképpen sem végtelen számú, s a kontextus által megengedett értelmezés felé nyitottak (i.m., 21).

Ezen a ponton talán megkérdezi a türelmetlen olvasó: mi köze mindennek a szavak és képek viszonyához, illetve e viszony posztmodern értelmezéséhez, melynek magyarázatát

a fejezet ígérte? Az eddigiekben mindvégig a kódokról, illetve a kódokról vallott felfogások változásairól, ha úgy tetszik, a kódokról való gondolkodás válságáról volt szó. Márpedig a posztstrukturalista ikonológia provokatív tételeit éppen a kódok mibenléte, illetve ezzel összefüggésben az értelmező közösségek jelhasználatára és ezek értelmezhetősége kapcsán fogalmazta meg. A következő alfejezet ezzel az „új ikonológiával” foglalkozik.

Az új ikonológia

Posztstrukturalista fordulat az ikonológiában

Az ikonográfia és az ikonológia közelmúltbani alakulása szoros párhuzamot mutat az irodalom- és kultúraelmélet, illetve a szemiotika fejlődésével: az esszencializmustól a historizmuson és a strukturalizmuson át mára maguk is eljutottak a befogadó-orientált és pragmatikai alapú koncepciókig.

Emlékezzünk, hogy Panofsky az ikonográfiát a következőképpen definiálta:

Ehhez olyan különböző témáknak és fogalmaknak az ismeretére is szükségünk van, melyeket irodalmi források közvetítenek, bár az mindegy, hogy mi magunk olvasás vagy szójhagyomány útján ismertük meg őket (Panofsky 1984, 290).

Mindebből az következ(het)ne, hogy az ikonográfiailag kötött képalkotás (így például az erősen konvencionális embléma) olyan tudásra épül, amelyben az egész értelmező közösség osztozik. És valóban, korábban az ikonográfus elemzők úgy kezelték ezt a közös, a klasszikus és a zsidó-keresztény kultúrában gyökerező tudáskincset, mint a kulturális reprezentációk rendkívül konzervatív, permanens, szinte archetipikus rétegét. Így történhetett, hogy egészen a közelmúltig az emblémáskönyveket sokszor csak egyszerűen szótárként használták ikonográfiailag meghatározott képek értelmének a felfejtésére.

Az ikonográfia ilyenén kritikátlan alkalmazásával szemben már Panofsky követőitől, sőt, magától Panofskytól is hangzottak el figyelmeztetések. Már fentebb idéztem Panofsky óvását a kritikátlan szimbólumvadászat ellen. Ikonográfia-definíciójában ő hangsúlyozta, hogy a leíró segédtudomány csak rendkívül korlátozottan használható: „Az ikonográfia ábrázolások leírása és osztályozása, ahogyan az etnográfia az emberi rasszok leírása és osztályozása: korlátozott és mintegy kiszolgáló jellegű tudományterület, amely arról tudósít, hogy bizonyos témákat mikor, hol és milyen eszközökkel öltöztettek látható kifejezésbe” (i.m., 287).

Leszögezhetjük, hogy az ikonográfia/ikonológia posztstrukturalista revízióját a korábban oly csábító ‘szótár-analógia’ veszélyeinek felismerése indította el, amit egyébként ‘hagyományos,’ az irodalomelmélettel vajmi keveset foglalkozó kutatók kezdeményeztek. A korábban határozottan ‘esszencialistának’ mutatkozó Peter Daly 1993-ban maga is vilá-

gosan megfogalmazta ezt, emlékeztetve arra, hogy bárki saját tapasztalatából leszűrheti a szótárhasználat buktatóit. A szótár, ha nem kellő nyelvi kompetenciával használják, szinonímáinak és homonímáinak labirintusával reménytelen vagy nevetséges tévutakra vezetheti a nyelvtanulót, éppúgy, ahogy a nem kellő kompetenciával felvértezett szimbólumvadászt a kultúrtörténeti anyag. És akkor még nem szóltunk a nyelv egyik legfontosabb tulajdonságáról, hogy a szótárban elszigetelten megjelenő szavak nyelvi közegben kontextusban funkcionálnak, amely egészen radikális módon változtathatja meg a szótári jelentést (v.ö. Daly 1993).

Ez a probléma természetesen nemcsak a nyelvekkel, hanem bármely más jelrendszerrel, így az ikonográfiai szimbólumokkal kapcsolatban is felmerül. Bármely szemiotikai rendszer (hacsak nem korrelációs kódot használ) általában két módon generálhat többértelmű jelentéseket: 1/ ha maga a hagyomány által létrehozott kód nem egyértelmű; illetve 2/ a befogadási folyamat során, a hermeneutikai értelmezés eredményeképpen.

Ami az első esetet illeti, arról már többször szóltam: a klasszikus és judeo-keresztény hagyomány programmatikusan alkalmazott két- vagy többértelműségeket, például a szimbólumok pozitív vagy negatív értelemben való működtetésével.

A második szempont felismeréséhez a posztstrukturalizmus általános dilemmáinak a tudomásulvételére volt szükség. Ezek legfontosabb pontja az, hogyha elfogadjuk, miszerint a jelentés a hermeneutikai folyamatban az üzenet és a befogadó között konstruálódik, akkor a jaussi értelemben vett elvárási horizont – mely értelmezőtől értelmezőig, közösségtől közösségig eltéréseket mutat – ugyancsak hozzájárul(hat) ahhoz, hogy az értelmezéseknek és a jelentéseknek gyakorlatilag végtelen számú változata keletkezhessek.

Peter Daly minden bizonnyal átment ezen a fázison, mire fent hivatkozott tanulmányában a következő gondolatokat leírhatta:

Az emblemátikus és ikonográfikus kódok nem generálnak egyértelmű jelentést, ezek potenciálisan sokjelentésűek (pluri signation). Az emblémákat, akár csak a szótárakat, lehet felhasználni és félrehasználni. A látás egyben hit is, és amit látunk, az bizonyos értelemben annak a folyománya, hogy miben hiszünk, vagy hogy milyen ismereteink vannak. Amit látunk, az attól is függ, hogy mit keresünk, és hogy mit vagyunk képesek észrevenni (Daly 1993, 20).

E tézisek mintegy kiterjesztései Gombrich korai, 1948-as konvencionalista axiómájának: „A képhez való hozzáállásunk elválaszthatatlanul összefonódik a világegyetemről alkotott elképzelésünkkel” (Gombrich 1997, 34).

Ezek a gondolatok ma már teljesen elfogadottnak számítanak az emblémakutatásban is, ahogy azt az előző fejezetben idézett John Manning és Daniel Russell tanulmányaiban láthattuk. Amint e szerzők hangsúlyozták: az *érzékelést*, mint fizikai-biológiai folyamatot el kell választanunk a *látástól*, mint társadalmilag és konvencionálisan determinált kogníciótól. Talán helyesebb lenne úgy fogalmazni, hogy a kettő valójában elválaszthatatlan, s éppen az

utóbbi felfüggeszthetetlen jelenléte teszi lehetetlenné a természetes, zavar- és érdekmentes, semleges érzékelést.

A posztstrukturalista kulturális relativizmus hatására az eddig vázolt, a kódok dogmáját egyre inkább fellazító gondolkodás aztán meglehetősen extrém megközelítéseket is produkált, melyek – mintegy az ellenkező végleten – a jelentés végtelenségét, a határtalan szemiózis dogmáját alapozták meg. A korábban fixált jelentést hordozni vélt emblémák kapcsán Stephen Orgel egy közelmúltban írt dolgozatában például azt állította, hogy

Honnan tudjuk, hogy kell olvasni egy reneszánsz képet? A legegyszerűbb esetekben vannak reneszánsz segédkönyveink ikonológiák és szimbólumszótárak formájában. De még ezek az esetek is hihetetlenül bonyolultakká válnak, ha felismerjük, hogy a képalkotás értelmezése segítségükkel ugyanolyan folyamat, mint bármely más szöveg értelmezése, s így elkerülhetetlen az e tevékenységgel együttjáró többértelműség. [...] Mi több, az interpretáció attól függ, hogy mit vélünk és választunk fontosnak, sőt, hogy egyáltalán mit vagyunk hajlandók szövegként elfogadni és annak megfelelően használni (Orgel 1996, 133).

Ilyen pragmatikai alapú elméleti fellazítással kívánja Orgel megmutatni a látszólag szilárd jelentésű reneszánsz szimbolizmus inherens többértelműségét. Példának pedig a jól ismert emblematikus motívumot, a pelikánt, – a keresztény tipológiában Krisztus önfeláldozásának jelképét – hozza. E szimbolikus jelentés kialakulásához az vezetett, mint ismeretes, hogy a premodern természettudományi gondolkodás szerint a pelikán saját vérével táplálja kicsinyeit, ami kétségtelenül figyelemreméltó önfeláldozó cselekedet. Orgel szerint azonban ebben a képben számos ambiguitás is kódolva van. Mindenekelőtt az okoz feszültséget, hogy a pelikán anyáról van szó, tehát egy (társadalmi értelemben) nőnemű lény válik a férfi Krisztus szimbólumává, illetve a szimbólum segítségével Krisztus mintegy nemet vált, az erős, férfias megváltó-királyból a tápláló-védő *anyaszentegyház* megalapítója lesz. További, ennél is komolyabb, s immár feloldhatatlan feszültséget generálunk, ha minden konzekvenciájával végiggondoljuk a pelikán-kép egész kontextusát. A szülőjük vérét elfogadó kis pelikánok ugyanis így anyagyilkos kannibálokká válnak. Ez az az eset, amikor a Culler propagálta 'túlolvasás' olyan izgalmas, új értelmezéshez vezet, amely nem azt firtatja, hogy mit mond nekünk a szöveg (vagy a kép), hanem azt, hogy mit hallgat el.

Szövegek és képek ilyenén faggatása természetesen nemcsak a mai kritikusok privilégiuma. Orgel érvelésének lényege éppen az, hogy bármely kor bármely értelmező közösségének tagja bármikor viszonyulhatott szubverzívan is a közösség hagyományaihoz és szimbólumaihoz, sőt, a jelentős művészek mindenkor éppen ezt tették. Ennek bizonyítására Shakespeare pelikán-képeinek értelmezési skáláját tekinti át.

Amikor Laertes Polonius holtteste fölött bosszút esküszik, megfogadja, hogy apja barátait „ily tárt karral ölelem, / És, mint az élet-osztó pelikán, / Véremmel szoptatom” (*Hamlet* 4.5.145-7, Arany János fordítása). E képben az önfeláldozást hirdető keresztény

apa/anya-szimbólumot a bosszúra esküvő gyermek magával azonosítja, így a tápláló vér nem megbékélést, hanem újabb vérontást fog eredményezni.

A II. Richárdban az öreg John of Gaunt, akit unokaöccse, az ifjú király kegyetlenül megleckéztet, így fordul rokonához:

*Sose kímélj, Edwárd bátyám fia,
Mert atyja, Edwárd volt az én atyám is.
E vért, akár a pelikán, te már
Kiontottad dőzsölve, részegen
(2.1.124-7, Somlyó György fordítása).*

Shakespeare láthatóan megtette a radikális szubverzív fordulatot és a pelikán képét esetben a kannibál madársarjak kegyetlenségének érzékeltetésére használta. Orgel mindezt a képhasználatot szárazon így kommentálja: „a toposz befogadásának egyetlen módja ha mindkét jelentését befogadjuk”.³²⁰

A radikális jelentésre, úgy tűnik, csak egyszer kell rátalálni, aztán szinte már magától jön, s akár újabb dogmává is rögzülhet. Shakespeare maga is ‘újrahasznosította’ a kannibál pelikángyermekek képét, ám egyben újítani is tudott ezen a sokkoló szimbólumon: Lear király „pelikán-lányai”-t emlegeti: „e test nemzette a pelikán lányokat” (3.4.77, Vörösmarty Mihály fordítása).³²¹ Ezt a képet az teszi felkavaróvá, hogy a pelikán-lányok már nem is anyjuk vérért szívják, hanem apjukon dőzsölnek, tehát az eredeti, anyai önfeláldozás képe itt általános értelemben a gyermeki hálátlanság jelentésébe fordul.

Jóllehet nincs olyan reneszánsz szimbólumszótár, amely a pelikánt így az embertelenség toposzaként mutatná be, Orgel szerint – helyesen – ez nem lehet akadály a egy ilyen értelmezésnek sem. Különösen nem irodalmi kontextusban, például Shakespeare műveiben, ahol a topikuszubverziónak igen gyakori. Ilyen értelemben vonja le a következtetést:

Az interpretációs lehetőségek skálája sokszor végtelennek tűnik, és a reneszánsz szimbolizmus kulcsát kereső modern olvasó számára ez szinte kétségbeejtő. A reneszánsz ikonográfiák és mitográfiák ebből a szempontból a legposztmodernebb szövegek közé tartoznak, nincs bennük lényegi jelentés, minden szignifikáció konstruált vagy alkalmazott, az egyetlen fix pont, hogy semmi sem fix; minden kép képlekeny és sokértelmű (i.m., 136).

Kísérjük meg még egyszer megfogalmazni az ikonográfia céljait, immár figyelembe véve az ismertetett, posztstrukturalista álláspontokat is. Ikonográfiai program alatt azt értjük, hogy eszmék vagy történetek vizuális vagy verbális képek segítségével nyernek kife-

³²⁰ „The only way to have the topos to have it both ways” (Orgel 1996, 134).

³²¹ Mészöly Dezső új fordításában sajnos lemondott e hagyományos emblematisz képről – talán már nem bízott benne, hogy az újabb generációk is ismerik a keresztény jelentést –, s a „vérszopó lányok” egyszerűsítés mellett döntött.

jezést, és értelmezésük alapja valamilyen konvencionálisan kodifikált jelentés (kulturális kód). A művészettörténetben és az ikonológiában a kulturális kód konvencionalitásának megalapozása – mint korábban tárgyaltam –, Ernst Gombrich nevéhez fűződik.³²² Ezt ismerte el Omar Calabrese, az ismert szemiotikus, amikor kijelentette, hogy Gombrich igazi hidat épített az ikonológia és a szemiotika között.³²³ Ezen azt értette, hogy Gombrich szerint minden figuratív operációt konvenciók szabályoznak, vagyis metaforikus/szimbolikus képeinkben olyan sematikus kifejezésekkel élünk, amelyeket már egy kulturális enciklopédia összefüggéseiben ismerünk. E konvencionalitáson keresztül a képek kodifikációs aktus keretében jelennek meg, s ez olyan kognitív kontextust teremt, amely lehetetlenné teszi az 'ártatlan' látást, illetve érzékelést. Ezt az elméletet támasztja alá az érzékelés Gestaltpszichológiai magyarázata is: a felfogott egész sohasem egyenlő az érzékelt részletek összességével, annál jóval több. Mégpedig azért, mert a részletekből nem lehet megmagyarázni az egészet, amely nemcsak a konkrét érzékelésből áll, hanem a múlt tapasztalataiból és az ezekhez kapcsolódó elvárásokból is.

E totális konvencionalizmus jelentős kifejezést kapott az amerikai pragmatista filozófiában és az ahhoz kapcsolódó művészettörténetben, elsősorban Nelson Goodman (*Languages of Art*, 1968), illetve Arthur Danto munkásságában. Ezt a vonalat folytatta, teljesítette ki és fejlesztette tovább igen gondolatébresztő irányban W. J. Thomas Mitchell, az amerikai posztstrukturalista művészettörténet kimagasló, s mára meghatározó pozíciót betöltő képviselője.

Mitchell ikonológia-kritikája

Mitchell pályája legelejétől képek és szavak viszonyával foglalkozott, s ezt a tématerületet gazdagította idővel elméletileg is nagy horderejű és provokatív meglátásokkal. Első jelentős könyve 1978-ban jelent meg *Blake's Composite Art* címmel, amelyben az angol (pre)-romantikus költő-rajzoló-könyvművész összetett, a verbalitás és a vizualitás határait szétfejtő művészetével foglalkozott. Bár e könyvében még nem fejtett ki rendszeres elméletet, képek és szavak viszonyának tükéletesen egyenrangú felfogása azért kisebb fajta provokációnak számított a nyelvészeti paradigma dominálta, szó- és grammatika-alapú strukturalista kultúrainterpretációk kontextusában.

Második könyve egy válogatott tanulmánykötet kiadása volt, amelynek 1982-ben a *The Language of Images* címet adta, mintegy hangsúlyozva, hogy saját érdeklődése és hitvallása a mesterének tekintett Nelson Goodman irányvonalát követi. Ebben az időben másik mestere még Ernst Gombrich volt, akinek 'konvencionalista ikonoklazmusát' becsülte a leg-

³²² Ld. *Művészet és illúzió* c. könyvét (*Art and Illusion*, 1960).

³²³ Ld. az „Iconology” c. szócikket Thomas Sebeok szemiotikai enciklopédiájában (Calabrese 1994, 331).

többre. Nem szabad elfelejtenünk, hogy ebben a kontextusban az ‘ikonoklazmus’ nem képrombolást jelentett, hanem a képek ikonista alapú felfogásának – vagyis a ‘természetes látásnak’ – az elvetését és a tisztán konvencionális látás tételezését. Csakhogy az idős Gombrich 1981-ben „Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation” című tanulmányával mintegy ‘aposztáziát’ követett el – legalábbis Mitchell szemében –, s ezzel mintegy katalizálta az amerikai művészettörténész radikális elméleti fordulát. 1986-ban megjelent az *Iconology*, Mitchell új ikonológiája, amelynek szubverzív gondolatmenete két logikai lépcsőben épült fel: 1/ Mitchell elhatárolta magát Gombrichtól, akit ettől kezdve „bálványimádónak,” a tiszta konvencionális elárulójának tekintett, s egyszersmind elhatárolta magát a szemiotikától is, melyről úgy vélte, hogy az a régi megoldatlan problémákat szintúgy megoldatlanul hagyja, csak érvelését – mely amúgy is problematikus – tetszetős, tudományos nyelvezettel ruházza fel. Mind Gombrich, mind a szemiotika elleni támadását Mitchell Nelson Goodman művészetfilozófiájára támaszkodva hajtotta végre, amelyet egyedül talált alkalmasnak arra, hogy a különféle jel-típusokat (például szót és képet) egymástól hatékonyan megkülönböztesse, anélkül, hogy neokantiánus, *a priori*, esszencialista kategóriákat erőszakolna rájuk. Mitchell ezt az álláspontot (Gombrich nyomán) extrém konvencionálisnak nevezte, én emellett javasolnám a ‘radikális ikonoklazmus’ és a ‘szélsőséges pragmatizmus’ terminusokat is, amelyeknek lényegét a következőkben próbálom meg bemutatni. Ez azonban még csak az első lépés. 2/ Az ‘idolátriától’ való megszabadulás után Mitchell kritikusan vette szemügyre Goodman rendszerét is, és értékeinek elismerése mellett kimutatta hiányosságait is. Ezek pótlására dolgozta ki aztán a saját rendszerét, amelyet az ikonológia politikai és ideológiai vetületének nevezhetnénk.

Nézzük meg mármost, miben állt Gombrich és a szemiotika ‘bálványimádása’ (*idolatry*), amely ellen Mitchell olyan eltökélt kampányt kezdett. A szerző először a szemiotikára kerít sort. Amellett érvel, hogy Peirce és szemiotikus követői sohasem tudták megnyugtatóan tisztázni az *ikon* természetét, mégpedig azért nem, mert a jelrendszerek általános leírását mindig a nyelv analógiájára próbálták megvalósítani. Ahogy Roland Barthes is írta: „Bár eredetileg a szemiológia nem-nyelvi jelekkel foglalkozik, előbb-utóbb útjába akad a nyelv, nemcsak mint modell, de mint alkotóelem és jelölt is. [. . .] Így egyre nehezebbé válik elképzelni olyan képeket és tárgyakat, amelyek jelölőrendszere a nyelvtől függetlenül is létezhet.”³²⁴ Mitchell ezt nyelvészeti imperializmusnak nevezi, utalva arra, hogy a ‘nyelvtan,’ ‘szintaxis’ és hasonló nyelvi-nyelvtani kifejezések metaforikusan dominálják bármely más jelrendszer tanulmányozását is.

Márpedig, folytatja Mitchell, az ikon, az ikonicitás, mint a nyelvvel összeegyeztethetetlen entitás, előbb-utóbb felbukkan minden szemiotikus érvelésében, amely miatt a sze-

³²⁴ Barthes, *Elements of Semiology* (1968), 10-11; idézi Mitchell 1986, 56.

miotika végül nem tudja megvalósítani a saját programját, nevezetesen, hogy egy egységes elv alapján magyarázzon minden jelrendszert. De, sugallja Mitchell, a szemiotika paradigmatis modellek a nyelvet választva ezt nem is lehetséges megvalósítani. Goodman nyomán Mitchell azt olvassa a szemiotikusok fejére, hogy Peirce-öt követve az ikont valamiféle hasonlóság alapján próbálják definiálni, amely erőfeszítés pusztán olyan 'bálványimádó' véleményekhez vezet, mint amikor Umberto Eco, a magát következetes ikonoklasztának, konvencionalistának valló szemiotikus azt mondja: „Bizonyos esetekben a hasonlóság létrejött – bár operációs konvenciók vezérlik – az érzékelés alapvető mechanizmusaihoz látszik kapcsolódni, semmint explicit kulturális szokásokhoz” (1976, 216). Roland Barthes hasonló dichotómiához jutott a fotográfia természetének vizsgálatára során:

*A fotográfia, abszolút analogikus természetéből fakadóan, egy kód nélküli üzenetet látszik létrehozni. Az összes kép között csak a fotográfia képes a 'szószzerű' tartalmat diszkrét jelek és transzformációs szabályok nélkül átadni.*³²⁵

Ugyancsak a fotográfia volt az, amely Gombrichot is eltántorította a tiszta konvencionálismustól. Míg 1956-os, *Művészet és illúzió* című könyvében még gond nélkül elfogadta a strukturalista-szemiotikai nyelv-analógiát minden műalkotásra, 1981-es említett cikkében már éles választóvonalat húzott a nem konvencionális, 'természetes' képek és a tisztán konvencionális szavak között, úgy nyilatkozván, hogy „a képek természetes módon felismerhetők, mert imitációk, míg a szavak jelentése konvenciókra épül” (Gombrich 1981, 11). Ezzel Gombrich tulajdonképpen arra jutott, hogy *non ut pictura poesis*, s ugyanitt azzal érvelt, hogy a perspektivikus ábrázolás felfedezése a reneszánszban nagy lépést jelentett a 'természetes' látás kialakulása felé, amely a fotográfia felfedezésével, majd elterjedésével, a gépi lencse objektivitásával teljesedett be. Mitchell a maga részéről ebben az okfejtésben értékítéletet lát, amely azt sugallná, hogy a természetes látás azonos a valóság-hűséggel, a 'realizmussal,' s hogy ez volna az esztétikailag legmagasabbrendű reprezentációs módus.

Mitchell nemcsak az igazságtalannak, megalapozatlannak és diktatórikusnak tűnő értékítélet ellen tiltakozik, de egyben levonja a következtetést: mindez az egész konvencionális-alapú szemiotika csődjé. Természetesen nem a konvencionálisizmussal van baj, hiszen Mitchell saját magát is „kemény és rigorózus” (1986, 63) konvencionalistának vallja, hanem azzal, hogy a szemiotikának nem sikerült a totális konvencionális elvét sikeresen érvényesítenie. A szemiotikai paradoxonból való kilábalás lehetőségét Mitchell Nelson Goodman pragmatista kép-elméletében látja.

³²⁵ "Rhetoric of the Image," in *Image-Music-Text* (1977), 43.

Goodman szó/kép taxonómiája

Goodmanról szólván Mitchell kiemeli, hogy első olvasásra az amerikai filozófus úgy tűnhet, mint aki szintén a lingvisztikai imperializmus alapján áll és minden jelrendszert a nyelv analógiájára kíván megmagyarázni. Ezért aztán gyakran szokás őt a szemiotikusok táborába sorolni. Valójában Goodman – a szemiotika alapelveit következetesen használva – éppen hogy annak kudarcát mutatja ki.³²⁶ Először is – szemiotikusként – azt állítja, hogy a „nyelv képelmélete helyett a képek nyelvelméletét tartja alkalmasabbnak a világ leírására,” ennyiben tehát a nyelv-analógia lehet az általános szemiotikai paradigma. Azonban, mint 1972-es visszatekintésében összefoglalta, hamarosan rájött, hogy a világnak nincs semiféle olyan szerkezete, amit teljes bizonyossággal igazolni vagy falszifikálni tudnánk. „Így aztán azt sem mondhatjuk – szögezi le Goodman –, hogy a képek nyelvelmélete, vagy a nyelv képelmélete a helyesebb, csak annyit sejtethünk, hogy a képekkel és a nyelvvel kapcsolatos abszolutisztikus elvek valószínűleg helytelenek.”³²⁷

A szemiotikai paradoxonból kiindulva Goodman alapkérdése *Languages of Art* (1968) című könyvének megírása során az volt, hogy vajon tud-e olyan elméletet találni, amely a képeket és a szövegeket teljes egyenlőséggel, egyetlen közös alapelv segítségével kezeli. Javaslata szerint ez a konvencionalitás és a használat (pragmatika) abszolutizálása lenne. Számtalan helyen érvel amellett, hogy az Eco által „az érzékelés alapmechanizmusainak” nevezett folyamatok sem függetlenek a szokásoktól és a konvencióktól. A perspektivikus képeket éppúgy konvencionálisan ‘olvassuk,’ mint a ‘realista’ ábrázolásokat, szó sincs tehát semmiféle ‘természetes’ látásról (1968, 14skk.). Goodman szerint az *ut pictura poesis* tétel abszolút mértékben igaz, mégpedig azon az alapon, hogy minden kulturális reprezentációt, legyen az verbális, vizuális vagy a kettő kombinációja, egy konvencionális (tehát esetleges) kód működése alapján ‘olvasunk.’ Ez az elmélet eltöröl mindenféle metafizikus választóvonalat a különböző jel-osztályok között, s közös alapelv alapján magyarázza a képeket, térképeket és a legkülönbélebb szövegeket is.³²⁸

³²⁶ Természetesen a szemiotikusok is érezékelték a Goodman elméletéből számukra fakadó kényelmetlenségeket, ezért van az, hogy Nöth szemiotikai lexikona, bár több fejezetben is foglalkozik Goodman konvencionalista-pragmatista elméletével, mindig regisztrálja a vitákat is: „Goodmant értékelték úgy, mint egy új szemiotikai esztétika megalkotóját, más szemiotikusok ugyanakkor azt állították, hogy szinte semmivel sem járult hozzá a művészet megértéséhez” (1995, 423).

³²⁷ *Problems and Projects* (1972), 31-2; idézi Mitchell 1986, 64.

³²⁸ Ezért nevezte Gombrich Goodmant „extrém konvencionalistának” (1981, 14), amit Mitchell is a legnagyobb elismerés hangján idéz tőle (1986, 65). A képi és a szöveges reprezentációk közötti metafizikus (és lényegi-strukturális) különbség tételezésére ld. a Lessing és Kant nyomán érvelő modern filozófusokat és esztétákat: Ernst Cassirert és Susanna K. Langert, de hasonló módon gondolkodott a szemiotikus Morris is.

Sajnos nincs itt hely annak részletes magyarázatára, hogy Goodman milyen alapon tételezte fel ezt a teljes egyenrangúságot és közösséget a különféle jelrendszerek között. Lényeges gondolatokat vetett fel például a reprezentációs aktusok „sűrűségéről,” melyet – Mitchell segítségével – ahhoz hasonlíthatnánk, amikor a hőmérsékletet egy folyamatos, beosztás nélküli, vagy egy fokokra beosztott skálán mérjük. Goodman az előbbit *analógnak*, utóbbit *digitális* reprezentációnak nevezte (1968, 159), de ugyanígy beszélhetnénk szekvenciális, vagy fokozatos reprezentációról is. Egy árnyalatokkal dolgozó olajfestmény például nyilvánvalóan szekvenciálisan egymásba folyó jeleket használ, egy betűvel, vagy disztinktív fonetikai vonásokkal dolgozó nyelvi kifejezés pedig digitálisnak tekinthető. A kettő között azonban számtalan átmenet létezik, így például a képzőművészetben használt vonal, amely esetenként megszakítja a szekvenciális jelölést.

Ami ezt a látszólagos strukturalista megközelítést „extrém konvencionalistává” tette, az Goodmannak az a tézise volt, hogy a jel-típusok közötti különbségtevés – vagyis a folyamatos skála beosztása ‘fokokra’ – nem inherens strukturális adottságokon alapul, a reprezentációk használata kizárólag szokás és konvenció dolga. Így fordulhat elő, hogy egy a jobbszáron sorkiegyenlített gépiratot derékszögben elfordítva hegyes-völgyes tájkép kontúrjaiként ‘olvasunk,’ vagy hogy egy festményen megjelenő betűket (ld. a 10. ÁBRÁT) formájuk, színük és tónusuk szerint kódolunk, nem pedig aszerint, hogy a betű, mint írásjel jelent-e ott valamit. Mindennek folyományaként „egy közvetítő médiummal kapcsolatban nem azt kell kérdeznünk, hogy milyen ‘üzenetet’ diktál lényegi szerkezeténél fogva, hanem hogy egy adott kontextusban mely funkcionális tulajdonságait használjuk” (Mitchell 1986, 69). Ezt a pragmatista szemléletet tükrözi Goodman híres axiomatikus tétele: nem az a kérdés, hogy *mi* a művészet, hanem hogy *mikor* van művészet (“What is Art / When is Art” – kiemelés tőlem, SZGYE).³²⁹

Mitchell, jóllehet hitet tesz Goodman konvencionalizmusa mellett, tisztában van annak hiányosságával is, ami nem más, mint az ideológia és az értékek teljes figyelmen kívül hagyása. Ez annak ellenére így van, hogy Goodman egyik alapvető kérdése az volt, miként lehet megkülönböztetni a jó olvasatokat a rossz olvasatoktól. Szerinte is – akárcsak Eco fentebb idézett véleménye szerint – bár sok jó olvasat létezik, a lehetséges hibások száma bizonyára még nagyobb. A jó interpretációk kritériumainak meghatározásában Goodman szintén közös platformon van Ecoval: a rigorózusság, az egyszerűség, a tisztaság és a koherencia a helyes interpretáció kritériuma. Eco ezeket az ökonómia, azaz a gazdaságosság elvével magyarázza: gazdaságosabb egy egyszerű és koherens magyarázatot felállítani, mint egy komplikáltat és önellentmondásoktól terheset.³³⁰

³²⁹ *Ways of Worldmaking* (1978), 57.

³³⁰ Ld. Eco, „*Intentio lectoris*,” in 1990, 44-64.

Mitchell azonban korántsem elégedett meg ezekkel a magyarázatokkal. Hiszen a poszt-strukturalizmus egyik fő kérdése az, hogy mit is kezdjünk a historizmussal, amely az objektivitás álarcában legtöbbször az értelmező valamiféle ideológiailag motivált olvasatát igyekszik a műre rábizonyítani. A strukturalizmus zsákutcaja bebizonyította, hogy a megoldás nem az értéksemleges objektivitás erőltetése, ez még a leírás szintjén sem sikerülhet. Pont ebben a 'bűnben' marasztalja el Gombrichot Mitchell, aki szerint amannak a képabszolutizáló 'bálványimádáshoz' való visszatérése nem más, mint egy álcázott ideológiai projekt becsempészése. Mitchell – Goodman nyomán megfogalmazott – szenvedélyes érvelése szerint: a 'realizmus' éppúgy, mint a képzőművészeti imitativ, 'természetutánzó' ábrázolás csakis egy a sok konvencionális reprezentációs mód között, és nem kellene semmiféle kitüntetett pozíciót élveznie. Ezzel máris megérkeztünk az ideológia területére, hiszen jól tudjuk, hogy az európai kultúra időről-időre visszatérő klasszicista korszakaiban meghirdette: a tökéletes természetutánzás a művészet csúcsa és elérendő ideálja. Legutóbb éppen a szocialista realizmus szerencsétlen dogmájának erőltetésén keresztül érezhettük meg ennek a diktatorikus álláspontnak a veszélyeit.³³¹ Mitchell szerint ennek a stilisztikai preferenciának a vizsgálata és változásainak értelmezése a művészet- és kultúrtörténész ki-tüntetett feladata, ám ez nem valósítható meg az ideológia történeti és kritikai vizsgálata nélkül. Azt a gondolat kíséretet, amelyben Gombrich felvetette, hogy a fénykép értéksemleges imitációs technikája a képi ábrázolás fejlődésének betetőzését jelentené, Mitchell a következő okfejtéssel utasítja el:

Gombrich 'természet'-fogalma, mely implicite megjelenik képelméletében, korántsem univerzális kategória, hanem történeti formáció, egy ideológia, amely az elmúlt négyszáz évben a modern tudomány kialakulásával és a kapitalista gazdaság nyugat-európai fel-emelkedésével függött össze. Ez az a 'természet,' amelyet megtalálunk Hobbes és Darwin gondolkodásában, természet, amely antagonisztikus, amelyben lejátszódik a túlélésért folytatott küzdelem evolúciója, s amelyet agresszívan le kell győzni, meg kell hódítani. A munka nélküli termelés metaforájában [a fénykép kód-nélkül, s ezáltal interpretációs munka nélkül juttat direkt illúzióhoz – SZGYE] a Gombrich-féle kép-felfogásnak ez a ragadozó jellege mutatkozik meg, a valóság határtalan fogyasztása, az azonnali, direkt elsajátítás (appropriation) fantazmagóriája (Mitchell 1986, 90).

Az értelmezésnek eme ideológiai motivációkon keresztül magyarázata hamarosan el-vezet bennünket az intuitív ikonológia Panofsky által kidolgozott 'olvasói' pozíciójától az ikonológia politikumát középpontba állító agendához, amely már nem egyszerűen a képek

³³¹ Ld. például Klaniczay Tibor több évtizedes vitáját Lukács Györggyel a korstílusok ideológiai megítélésének veszélyeiről: „Az irodalmi korszak fogalmáról” in Klaniczay, *A múlt nagy korszakai* (1973), 46-55 és „Barokk kultúra – barokk irodalom” (1973), 285-300; illetve „Realizmus vagy szocialista realizmus” in Klaniczay, *Hagyományok ébresztése* (1976), 476-85.

(és/vagy szövegek) jelentése iránt érdeklődik, hanem az azok által kiváltott érzelmi, s a hatalommal kapcsolatos reakciók iránt, illetve a kulturális reprezentációk használatának és újratermelésének politikuma iránt, amelyet a következő pragmatikai hálóban helyez el:

ikonofóbia (képellenesség)
ikonofília és fetisizmus (képtisztelet)
ikonoklasmus (képrombolás)
idolátria (bálgányteremtés / bálgányimádás)

Ezzel az alapállással, felosztással és programmal lényegében megszületett az új ikonológia, amelynek elméletét Mitchell az *Iconology* című könyvében, gyakorlatát viszont a *Picture Theory* című újabb munkájában (1994) mutatta be.

Mitchell kép/szöveg elmélete

Az ikonológia politikumának vizsgálatában Mitchell abból indul ki, hogy az európai kultúrában a képeket és a szavakat folyamatosan kijátszották egymás ellen. Az alapvetően logocentrikus 'nyugati gondolkodást' az jellemezte, hogy képiség és szövegszerűség mibenlétét radikálisan különbözőnek próbálták beállítani, mindig is az utóbbi prioritását hangsúlyozva. Mint láttuk, ez a tendencia Mitchell értelmezése szerint jellemző még a modern szemiotikára is. Ebben a kontextusban a képek fontosságának hangsúlyozása, netán képek és szövegek egyneműségének a tételezése mindig is ellenáramlatnak, szubverciónak számított, amint az lemérhető az *ut pictura poesis* elvről, vagy az ekphrázistról folytatott évszázados vitákon is. Ezekben – Mitchell szerint – úgy tekintettek a képre, mint valami különleges erő fészkére, amelyet kordában kell tartani, és/vagy ki kell használni.³³² Ennek megfelelően a filozófusok, az esztéták és az irodalom-, vagy művészetelméleti gondolkodók mindig is ikonofil vagy ikonofób tendenciákat mutattak, melyek értékítéletekhez kapcsolódtak és hatalmi érdekekről árulkodtak (vagy éppen ilyeneket rejtettek el – ld. Mitchell 1986, 42-6). Érdeemes hosszabban is idézni, ahogy ezt a helyzetet Mitchell felvázolja és egyben magyarázatot is próbál adni rá:

A szó és a kép dialektikája állandónak tűnik a jelek szövetében, amelyet a kultúra sző maga körül. Ami változik, az a szövet természete, a színe és a fonkákja közötti viszony. A kultúra története részben a képi és a nyelvi jelek közötti küzdelem története, mindkettő azért harcolván, hogy tulajdonosi jogokat érvényesítsen a 'természet' egy olyan területén, ahol csak neki van autoritása. Alkalmanként ez a küzdelem elhnyu-

³³² Hasonlóan fogalmaz Medvegy Mónika egy nemrégiben megjelent magyar kiadványban: „Az irodalom vonzódása a képzőművészethez túl kétértelmű, pontosan abban az értelemben, amit a pszichiátria *double bind*-jelenségnek nevez: olyan egyidejűleg vonzó és taszító impulzus, mely, noha vágyakozik a képek szép látszata után, mégis bizalmatlan velük szemben” (Medvegy 2002, 285).

godni látszik, egyfajta nyitott határok és szabadkereskedelem jegyében; máskor a határokat lezárják (ld. Lessing Laokoónját). E szubverzív kapcsolat legérdekesebb momentumai azok, amikor a nyelv vagy a képvilág önnön belsejébe tekint, és ott meglátja rejtőzködő ellenlábasát. Ennek a kapcsolatnak egy lehetséges kimenetele az empirizmus győzelme óta kísérti a nyelvfilozófiát: ez pedig az a gyanú, hogy a szavak és ideák felszíne alatt az elmében a végső jelölő a kép, a kívülről jövő tapasztalat közvetlen lenyomata, ahogy az a tudat felszínén tükröződik. Ezt a szubverzív képet igyekezett Wittgenstein eltávolítani a nyelvből, ezt próbálták a behavioristák kitisztítani a pszichológiából, és ez az a kép, amit a kortárs művészet teoretikusai megpróbálnak kiűzni magából a képi ábrázolásból is. Mivel azt mondják, hogy a kép (pictorial image), csakúgy mint a 'hasonlóság' antik koncepciója, végsősoron nyelvi természetű (i.m., 43).

Miért van az, kérdezi Mitchell, hogy szavak és képek viszonyát ennyire politizáltan, hatalmi küzdelemként élik meg és interpretálják művészek és gondolkodók egyaránt? Tulajdonképpen könyvének minden fejezete ennek a túsának egyes aspektusairól szól, amelynek kutatását az alábbi kérdések mentén kívánja elvégezni:

–azoknak az esztétikai és kritikai rendszereknek a tanulmányozása, amelyek igyekeztek kodifikálni és fenntartani a határvonalat az egyes művészeti ágak, különösen a verbális és a képi kifejezés között;

–azoknak a művészi gyakorlatoknak a kutatása, amelyek mégis aláásták és megsértették ezeket a mesterségesen állított határokat a tér és az idő, a természetes és a konvencionális, a szem és a fül, az ikonikus és a szimbolikus között (minderre különösen alkalmasak a kombinált szimbolikus kifejezési módok, mint a színház, a film, a képregény, az illusztrációk, az emblémák);

–s végül annak szorgalmazása, hogy a képek elméletétől mozduljunk el a képek használatának, vagyis a pragmatikának a kutatása felé.

Mitchell empirikus megfigyelésre alapozva azt állítja: a fenti programot az teszi kíváncsúvá, hogy a képiség és a szövegszerűség határainak átlépése a kulturális reprezentációk területén sokkal általánosabb, mindennapi gyakorlat, szemben a kivételnek számító tiszta (mármint vagy ilyen, képi, vagy olyan, szövegszerű) reprezentációs aktusokkal.

A *Picture Theory* (1994) az *Iconology* folytatásának tekinthető, s címével ellentétben inkább gyakorlati, esettanulmányokat felvonultató munka, mintsem rendszeres elmélet. Egy a pragmatikai orientáció mellett hitet tevő műben ez persze szinte természetes is, ahogyan a posztstrukturalista elméletre általában is jellemző hogy nem rendszert alkot, hanem inkább a régi rendszerek lebontása után maradó 'törmelékben' igyekszik ösvényt vágni.³³³

³³³ Figyelemre méltó, hogy Eco mindössze három évvel később megjelent, s a *Picture Theory* szellemi párjának tekinthető könyvében (*Kant és a kacsacsőrű emlős*, 1999 [1997]) hasonló stratégiát alkalmaz. Bevezetőjében megvallja, hogy korábbi korszakaiban szinte görcsösen törekedett nagy, kikezdehtetlen rendszerek megalkotására, ám végül rájött, hogy az organikusan és bizonyos értelemben esetlegesen

Mivel Mitchell magyarországi recepciója (egy rövid szövege fordításban megjelenítésétől eltekintve) még várat magára, érdemesnek tartom a következő lapokon a *Picture Theory* főbb gondolatainak és tanulságos elemzéseinek kissé részletesebb bemutatását. A könyv alapgondolata az, hogy képek és szövegek teljesen egyenrangúak, ráadásul egymástól szétválaszthatatlanok, s az esetek túlnyomó többségében szeves egységben léteznek. A munka egyik polémikus célja tehát annak megmutatása, hogy „a képek és a szövegek interakciója a reprezentáció lényegi alkotóeleme: minden médium kevert médium, minden reprezentáció heterogén; nincsenek ‘tisztán’ vizuális vagy verbális művészetek, annak ellenére, hogy a médiumok megtisztítása a modernizmus egyik nagy utópista törekvése volt” (1994, 5). Képiség és verbalitás éles szembeállítását csakis a nyugati filozófia bizonyos ideológiai programok által motivált gyakorlata, ez azonban mára teljességgel anakronisztikussá vált a kultúra új, vizuális fordulata – Mitchell kifejezésével a *pictorial turn* – következtében. Mitchell gondolkodásának és elemzéseinek középpontjában ez a vizuális fordulat áll, amit Marshall McLuhan ‘Guttenberg galaxisa’ után a posztmodern kultúra leglényegibb jelenségének tart. Véleménye szerint a huszonegyedik század igazi problémája a kép (*image*) problémája, s „amire szükségünk van, az a vizuális kultúra olyan kritikája, amely érzékeny a képek jó és rossz irányba egyaránt ható ereje iránt, és amely képes megkülönböztetni használatuk történelmi kontextusokban sokszorosán változó sajátosságait” (i.m., 2).

A Mitchell által használt fogalmi apparátus kulcs-terminusai a ‘reprezentáció’ és a ‘reprezentációs tevékenység’ (i.m., 6) – pontosan abban az értelemben, ahogyan könyvemben jómagam is használom a ‘kulturális reprezentáció’ fogalmat. A reprezentáció kutatására épülő ikonológiai tudománynak teljességgel interdiszciplinárisnak kell lennie (ahogy azt már Warburg és Panofsky is propagálták), hiszen a reprezentációs aktus, vagyis a ‘valamiért való kiállítás,’ vagy ‘valaminek a megjelenítése’ mindig szemiotikai, esztétikai, politikai és gazdasági kapcsolódási pontok eredőjében valósul meg.

Mint minden szakterminusnak, ennek is vannak hátrányai, ugyanakkor megvan az az előnye, hogy a vizuális és verbális kifejezéseket szimultán kapcsolja a ‘tudás’ (tényleges reprezentációk), az etika (felelősségteljes reprezentációk) és a hatalom (hatékony reprezentációk) kérdésköréhez (i.h.).

A könyv öt részre tagozódik, az első rész címe „Picture Theory.” Bevett posztmodern szokás szerint szójátékról van szó, hiszen az ide sorolt három fejezet nem a képek elméletét, hanem az elmélet ‘megképezését,’ elméleti gondolatok és metadiszkurzus képi ábrázolását kívánja bemutatni. Az első fejezet Richard Rorty gondolatmenetét vezeti tovább: „A klasszikus és a középkori filozófia a *dolgokkal* foglalkozott, az újkori az *eszmékkel*, míg

a legújabb kori a *szavakkal*’ – írta Rorty,³³⁴ amihez Mitchell azt teszi hozzá, hogy most, a ‘képi fordulat’ bekövetkeztével, a képek, a reprezentációk következnek. Ám a vizualitásnak abban a korszakában, amit Guy Debord „látványosságnak” (*spectacle*), Michel Foucault pedig „felügyeletnek, ellenőrzésnek” (*surveillance*) nevezett, még mindig nem tudjuk pontosan, mi is az a kép, imágo (Mitchell 1994, 13). Hogy erre felelhessünk, először is meg kell vizsgálni a ‘képi fordulat’ bekövetkeztének körülményeit, amelyek egy fontos paradoxont fednek fel. Egyrészt természetes, hogy a video és a kép-digitalizálás korszakában a vizuális stimuláció újabb és újabb formái özönlik el a kultúrát, s a reprodukció, a szimulákrum-teremtés és az illuzionizmus soha nem látott erővel jelennek meg. És mégis, úgy tűnik, a képek hatalmától való félelem nem szűnik meg, s ma éppen úgy elpusztítással fenyegeti a képek létrehozóit és manipulátorait, mint ahogy az már számtalanszor megtörtént az emberi kultúra történetében. Ilyen értelemben az ikonofóbia, az ikonofília, az idolátria és a fetisizmus jelenléte sem nem meglepő, sem nem új, ami figyelemre méltó, az az a tény, hogy a történelemben most először fordul elő, hogy technikailag lehetségessé vált egy globális, képeken alapuló civilizáció megvalósítása (i.m., 15).

Bármi is a ‘képi fordulat,’ világos kell, hogy legyen: itt a reprezentációnak nem egy naív mimézisz-, másolat-, vagy korrespondencia-elmélet alapján való magyarázatához térünk vissza, s nem is a képi ‘megjelenés’ megújított metafizikájához. Inkább a képnek egy posztlingvisztikai, poszt szemiotikai újrafelfedezése történik meg, amelyet a vizualitás, az apparátus, az intézmények, a testek és a figuralitás közti összetett kölcsönhatások eredményének látunk. Annak a felismerése ez, hogy a ‘nézőség’ (spectatorship) – a látás, a pillantás, a bámulás, a megfigyelés különböző gyakorlatai, az ellenőrzés és a képi gyönyör – megnyilvánulásai legalább olyan elméleti problémákat jelenthetnek, mint az ‘olvasás’ aspektusai (deszifrázás, dekódolás, interpretáció, stb.). Mindebből az is következik továbbá, hogy a ‘képi írásszerűség’ (visual literacy) valószínűleg nem magyarázható teljesen a szöveg analógiája alapján (i.m., 16).

Mindezek alapján Mitchell újfogalmazza az ‘új ikonológia’ programját is. Teszi ezt úgy, hogy közben tisztleg Panofsky teljesítménye előtt általában is, de különösen a német művészettörténész perspektíva-tanulmányát méltatja: „Panofsky narratívája máig friss és inspiráló, mert annyira sokoldalú és sűrű, komplexen átfogó. Négy korszakot ölel át – az antikvitást, a középkort, a reneszánszot és a modernitást – egy olyan diszkurzív mátrixszal, amely egyként reflektál a vallás, a filozófia, a tudomány, a pszichológia és természetesen a művészettörténet területeire” (i.m., 23). Panofsky mégsem tudott tökéletes kulcsot adni a képi kultúra megértéséhez, méghozzá azért, állítja Mitchell, mert ikonológiájának lényege a *logoszban*, a diszkurzív nyelvi gondolkodás képre való erőltetésében, a kép szóbeli appropriációjában rejlik. Ezzel ellentétben az ‘új ikonológia’ ellenáll annak a vágnak, hogy tudo-

³³⁴ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 263, idézi Mitchell 1994, 11.

mányos teóriával – akár az *ut pictura poesis*, akár valamilyen modern szemiotikai gondolat segítségével – magyarázza meg az ikon és a logosz közti kapcsolatot. Az új ikonológia azt vallja, hogy túl kell lépni a vizuális és verbális reprezentációk hasonlításán,³³⁵ és fel kell ismernünk, hogy a nyelv és a kép az emberi szubjektum teljességének egyenrangú összetevői, amit az a két ősi maxima is kifejez, hogy az ember egyrészt „beszélő állat,” másrészt „istenének képére és hasonlatosságára teremtett.” Mitchell meglátása szerint az első maximában a kép a szónak alárendelt, néma, állati, asszonyi és gyermeki asszociációkat kelt; a másodikban viszont egy platonikus vagy pszeudo-dionüszioszi vízió keretében a legmagasabbrendű igazságot fejezi ki (i.m., 24).

Végül, de nem utolsó sorban az új ikonológia feladatának tekinti szavak és képek viszonyának, illetve használatuknak és magyarázatuknak az ideológiai kritikáját is. Ilyesfajta munkára példaként Mitchell két programmatikus szöveget említ: Panofsky „Ikonográfia és ikonológia” című cikkének bevezető-magyarázó képét, illetve Louis Althusser „Ideológia és ideologikus államapparátusok” című esszéjének egy motívumát. Mindkét példában közös, hogy egy üdvözlési gesztust elemeznek, Panofsky kívülálló megfigyelői-értelmezői, Althusser inkább résztvevő-dialogikus alapállásból, s természetesen mindketten igen különböző ideológiai agendák mentén fejtik ki álláspontjukat (i.m., 26-34).³³⁶

A következőkben Mitchell bevezeti a ‘metaképek’ terminust. Ezek lényege, hogy képi formában mondanak el valamit a képiség természetéről. Mitchell itt karikatúrákat, dialektikusan kétértelmű képeket, valamint ‘szemtörőket’ elemez, vagyis olyan képeket, amelyek szemünk beállításától és koncentrációnktól függően többféleképpen is láthatók. Ilyen a híres „kacsa/nyúl,” amely egyetlen reprezentációban mindkét állatot képes felidézni (39. ÁBRA). Az érvelés lényege, hogy ezek a képek nemcsak egyszerűen trükkök, hanem a képiség természetéről és legmélyebb rétegeiről szolgáltatnak információkat az ikonológusnak. Hasonló módon, ahogy a minimalizált irodalmi formák a nyelvészet-orientált irodalomtudósoknak, ahogy azt Kanyó Zoltán munkássága bizonyítja.³³⁷ A metaképek tipológiája kapcsán Mitchell új és friss olvasatot ad Velázquez *Las Meninas* című – Michel Foucault által paradigmateremtően interpretált – képéről, valamint René Magritte „Ceci n’est pas une pipe” feliratú festményéről és annak variációiról is. A ‘metaképek’ tárgyalását a következő konklúzióval zárja:

³³⁵ A ‘komparatív módszerről’ adott kritikáját fentebb már idéztem (ld. a 161. lapon).

³³⁶ Panofsky alapját megemelő férfiújának elemzését már fentebb idéztem, ld. a 81. lapon. Althusser esszéje magyarul: in Kiss, Kovács, Odorics 1996, 373-413.

³³⁷ Ld. Kanyó, „Megjegyzések az irodalmi elbeszélés szövegkezdetének kérdéseire” (1990), 247-73; ld. még Z. Kanyó ed., *Simple Forms / Einfache formen* (Szeged: JATE, 1982, Studia Poetica 4); Bernáth Árpád, Csúri Károly ed., *Az egyszerű formák szemiotikája* (Szeged: JATE, 1985, Studia Poetica 7).

Hajlamosak vagyunk arra, hogy az 'elméletet' automatikusan lineáris diszkurzusként, nyelvben kifejezve és logikai felépítményként gondoljuk el, amelyben a képek csak mint passzív illusztrációk kaphatnak szerepet. Ám ha létezhet 'metanyelv,' akkor annak sem kell meglepnie bennünket, hogy léteznek 'metaképek' is (1994, 82).

A könyv második része 'szövegeképekkel' (*textual pictures*) foglalkozik. A korábbi fejezeteknek mintegy az inverzéről van itt szó: olyan képekről, amelyek szövegekben 'képződnek' meg. Ugyanitt tárgyalja Mitchell az írás kérdését, mint a beszéd vizuális megjelenítésének, s ezen belül is a 'leírás politikájának' megvalósulását.³³⁸ E rész további két fejezete az ekphrázissal és a leírással, mint a vizuális elemek verbális megjelenítésének technikáival vet számot. Az ekphrázis tárgyalása kapcsán Mitchell nemcsak szövegek és képek politikájáról gondolkodik, de egy fontos új szempontot is bevezet. Ez pedig a társadalmi nem (*gender*) diszkurzív megkonstruálásának kérdése. A *gender* problémája láthatóan egyre jobban foglalkoztatja Mitchellt, s az e kérdéstről írtak szervesen egészítik ki előző könyvét, amelyben ez a tematika még alig jelent meg.

Az ekphrázis tárgyalását Mitchell a filozófiában és kultúraelméletekben egyre fontosabb 'a Másik' kérdéséhez köti. Az ekphrázis – valódi vagy elképzelt műalkotások leírása – a verbális reprezentáció fontos, általában nagy sikert arató és bámulatot kiváltó eszköze. 'Elméleti karrierje' bizonyos fokig hasonlítható az emblémaéhoz: eredetileg egy kevésbé jelentős irodalmi műfaj, amely azonban súlyos, ám igazán csak a késő-huszedik századra beérő elméleti problémákat vet fel.³³⁹ Működési mechanizmusában Mitchell három fázist lát. Az első az ekphrasztikus *szkepszis*, amelynek alapja az a józan észre apelláló vélekedés, hogy az ekphrázis tulajdonképpen lehetetlen. Ahogy Nelson Goodman kijelentette: „Nincs olyan leírás, amely felérne egy leképezéssel.”³⁴⁰ A második fázis a *remény*. Ez akkor következik be, amikor már szinte 'magunk előtt látjuk' a leírt (vizuális) műalkotást, és úgy érezzük, hogy az író tényleg szinte mindenható, nyelvével is „láttatni tud” (Mitchell 1994, 152). Ám ez a pillanat egyben ki is oltja az ekphrázis különlegességét, hiszen rájövünk: az író csak a nyelv természetes és inherens erejét szabadította fel. Az *ut pictura poesis* így módon válik tényleges és lényegi tulajdonságává a nyelvnek, amely képes rá, hogy „megszóltassa a néma tárgyakat,” hogy leküzdje a kép/szöveg antagonizmusát és hogy létrehozzon egy szintetikus verbális ikont, a „képszöveg”-et.³⁴¹

³³⁸ Derrida véleményét a beszéd és az írás viszonyáról fentebb ismertettem, ld. a 37. skk. lapokon.

³³⁹ Az ekphrázisra vonatkozó újabb elméleti szakirodalmat a 47. jegyzetben soroltam fel.

³⁴⁰ *Languages of Art* (1968), 231. Idézi Mitchell 1994, 152.

³⁴¹ I.m., 153-4. Természetesen Mitchell nincs egyedül azzal, hogy elveti a szó-kép oppozíciót. Ld. Mieke Bal magyarul is megjelent cikkét: „Túl a szó-kép oppozíción” (1997).

Ekkor azonban bekövetkezik a harmadik fázis, amit Mitchell ekphrasztikus *félelem*nek nevez. Ennek lényege az a felismerés, hogy ha mindez megvalósul, ha az ekphrázis betölti küldetését, akkor valóban eltűnik a lényegi különbség képek és szavak között. Akkor már nem is érdemes elmondani azt, amit meg lehet mutatni. Ezzel a felismeréssel a verbális és a vizuális reprezentáció különbségének fenntartása az esztétikában mintegy morális imperatívusszá válik, szemben az első, szkeptikus fázissal, amikor a különbség még objektív, természeteti adottságnak tűnt. Az ekphrasztikus félelem klasszikus kifejeződése Lessing *Lao-koónja*, ahol a klasszicista esztéta mindent megtesz, hogy elválassza egymástól a festő és a költő tereit, és ez utóbbit óva óvja az előbbi területére való behatolástól, illetve olyan irodalmi példákat keres, amelyek figyelmeztetéseit alátámasztják. Egyrészt saját, főként Homérosz-elemzéseire hagyatkozik, de másokat is idéz, így például Alexander Pope-ot, aki meglelt korában „nagy lekicsinyléssel tekintett vissza költőgyermekkorának leíró kísérleteire. Kifejezetten azt követelte, hogy aki a költő nevére nem akar méltatlan lenni, mondjon le minél hamarabb az ecsetelőkórságról, és a pusztán leíró költeményt csupa levesen való vendéglátásnak nevezte” (Lessing 1999, 72 – Vajda György Mihály fordítása).

A testi szépség ábrázolásától pedig így tiltotta Lessing a költőket:

A testi szépség sokféle, de egyszerre áttekinthető részek összhangzó hatásából ered. Megköveteli tehát, hogy ezek a részek egymás mellett helyezkedjenek el; és mivel az olyan dolgok, amelyeknek részei egymás mellett helyezkednek el, a festészet tulajdonképpen tárgyai, így tehát testi szépséget a festészet és csakis a festészet tud utánózni. A költő, aki a szépség elemeit csak egymás után tudná bemutatni, a testi szépségnek mint szépségnek az ábrázolásától éppen ezért teljességgel tartózkodik (i.m., 83).

Mitchell Lessing érvelésének egyfajta pszichoanalitikus olvasatát adja, felvetve azt, hogy a „néma dolgokat megszólaltató” ekphrázis inverzeként a szavakat elnémító „bujá” képek mintegy kasztrálják a verbális kifejezést (i.m., 155). Az pedig, hogy a kép, mintegy ‘a Másik-ként’ jelenik meg, hitetlenkedés, vágyódó reménykedés és elutasító rémület dialektikáját kelti a szövegben. Az ekphrasztikus *remény* mintha ezt a dichotómiát, ‘a Máságot’ kívánná megszüntetni, ám a *félelem* nem engedi. Mitchell Frederic Jameson nyomán az ‘ideologémák’ között keresi e retteget forrását, hiszen szerinte sem tudományos, sem tapasztalati érveléssel nem támasztható alá a szavak és képek természetének fundamentális különbsége – az e tézishöz való ragaszkodás nyilvánvalóan ideológiai alapú.³⁴² Ezek az ideologémák aztán a hatalom metaforáiként jelennek meg, először is megkonstruálva a „látó és beszélő” szubjektum, valamint a „látott és néma” ‘Másik’ dichotómiáját, majd társadalmi nemet is rendelnek ezekhez: természetesen a beszélő szubjektum lesz maszkulin, míg a néma ‘Másik’ feminin (i.m., 181).

³⁴² Ld. Jameson, *The Political Unconscious* (1981), idéze Mitchell 1994, 157 skk.

Mitchell nemcsak teoretizál, hanem mesteri elemzéseken keresztül demonstrálja is felfogását. Az ekphrázissal kapcsolatban Wallace Stevensnek és William Carlos Williamsnek egy-egy versét elemzi, majd összeveti Keats „Óda egy görög vázához” és Shelley „On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” című versét, végül pedig kommentálja az ekphrázis-irodalom legnagyobb kihívását: Homérosz leírását Akhilleusz pajzsáról.

Mint ismeretes, Lessing azzal védte meg Homérosz ekphrázisát, hogy a görög költő nem egyszerűen leírást adott a pajzsról, hanem a pajzs elkészítésének vagyis egy cselekmény bemutatásának a történetébe szőtte bele a fegyveren lévő képek ismertetését. Ezzel burkoltan mintegy tagadta, hogy itt egyáltalán ekphrázistról lenne szó, s egyúttal elkerülte, hogy Homérosz a költészetben – legalábbis Lessing és a klasszicisták szerint – problematikus, műfajt keverő leírás hibájába essék (ld. Lessing 1999, 67-72). A ‘testvérmúzsák’ koncepció lelkes követője, Jean Hagstrum viszont éppen ellenkezőleg gondolkodott Akhilleusz pajzsáról: „Ez – Lessing vélekedésével ellentétben – nem egy cselekmény vagy egy folyamat bemutatása. Az olvasó figyelme magára a tárgyra koncentrálódik, amelyet a költő képről képre, jelenetről jelenetre ír le. Éppen az a figyelemreméltó benne, hogy a szem csakis a pajzsra szegeződik” (Hagstrum 1958, 19). Mitchell véleménye – nem meglepő módon – az, hogy Homérosz leírását akár Lessing, akár Hagstrum nézeteinek a támogatására is fel lehet használni. A mű az olvasónak olyan pozíciót kínál, hogy az szabadon mozoghat Héphaisztosz munkálkodásának csodálata és a fegyver-műalkotás szemlélete között. A kérdés valószínűleg az, hogy egy adott olvasat, interpretáló diszpozíció mit választ háttérnek és mit előtérnek, mit keretnek és mit a keretezett jelenetnek; az egész mű tulajdonképpen a többértelműség (ambiguitás) hálóján lebeg (Mitchell 1994, 176-9).

Mitchell műve rendkívül gazdag és szerteágazó tematikát tárgyal, jóval többet annál, mint aminek ismertetését a jelen szakirodalmi szemle keretei megengedik. Csak jelezni szeretném, hogy a *textual pictures* című fejezet után a *pictorial texts* című rész olyan képekkel foglalkozik, amelyek szövegstatuszra aspirálnak. Ebbe a kategóriába tartozik a fotóesszé, s meglepő módon ide sorolja Mitchell a modern absztrakt művészetet, amely mintha nem a vizualitás révén, hanem az absztrakt ábrázolásba rejtett filozófiai és művészetelméleti mondanivaló révén – logocentrikusan – kívánna hatni.

A *Pictures and Power* című nagyobb egység legérdekesebb fejezete – ismét Nelson Goodman nyomán – a realizmus kérdéseit veszi elő: természetesen nem kitüntetetten úgy kezelve azt, hanem mint egy stíluskategóriát, vagyis mint egy sajátos ideológia szigorúan konvencionalista kulturális reprezentációját.

Mitchell végül a képeknek a nyilvánosság szférájában – ha úgy tetszik az értelmező közösség használatában – betöltött szerepét vizsgálja, s tanulságos összehasonlítást tesz a CNN Öböl-háborús tudósításai (1991) és az ugyanebben az időben forgatott Oliver Stone-film, a *JFK* reprezentációs technikái között. Sajnos mindennek a tárgyalására ezen a helyen

nincs mód, s a kérdések egy része el is távolítana bennünket a kora újkori kultúra reprezentációinak vizsgálatától. Meg kell azonban említeni Mitchellnek azt az elméleti javaslatát, amellyel továbbfejlesztette az *Iconology*-ban megalapozott kép-tipológiát. Ezúttal képek és szövegek viszonyát tipologizálta, igyekezvén azonban ügyelni arra, hogy a rendszer ne legyen merev, taxonomikus. Alaptézise szerint minden művészet összetett (*composit*) művészet, s egyaránt magában foglal verbális és vizuális elemeket; valamint minden médium kevert médium, s különböző kódokat, különböző diszkurzív konvenciókat, különböző csatornákat, érzékelési és kognitív módozatokat kombinál (Mitchell 1994, 95). Következésképpen Mitchell tipológiája csak kevert eseteket regisztrál. Beszél például az „*image-text*”-ről, amely kép és szöveg egymástól elválaszthatatlan, szintetikus, ‘kompozit’ együttesén alapuló reprezentációkat jelöl; „*image/ text*”-ről, amelyben a szöveg és a kép kapcsolata valamiképpen problematikusává válik, illetve „*image-text*”-ről, amely egyszerűen képek és szövegek nyomomonkövethető, egymáshoz való kapcsolódását jelzi (i.m., 89 n9).

Vizsgálódásainak konklúzióját a következőképpen vonja le:

Az általános szemiotika egyik tanulsága, hogy szemantikai tekintetben nincsen alapvető különbség képek és szövegek között (ez alatt a kommunikáció pragmatikáját értem, a szimbolikus viselkedést, kifejezést és jelölést); a másik tanulság az, hogy ugyanakkor fontos különbségek vannak a verbális és vizuális médiumok között a jel-típusok, formák, reprezentációs anyagok és intézményi hagyományok szintjén. A kérdés az, hogy miért érezzük szükségesnek a médium olyatén kezelését, mintha az maga az üzenet lenne? Miért kezeljük a nyilvánvaló, praktikus különbségeket e két médium között úgy, mintha azok kommunikációs cselekedeteinket vezérlő metafizikus ellentétek lennének, amely antagonizmust csak olyan utópisztikus fantáziákkal lehet áttörni, mint az ekphrázis? A fenomenológiai válasz, feltételezem, abból indulna ki, hogy az ‘Én’ – mint beszélő és látó szubjektum – szembenáll a ‘Másikkal,’ mint láttott és néma tárggyal. De nemcsak arról van szó, hogy az image/ text különbség emlékeztet az Én és a Másik dichotómiájára, hanem arról is, hogy az episztemológiai és etikai viszonyok alap-figurációi a tudás és a hatalom olyan optikai/ diszkurzív képeit tartalmazzák, amelyek beágyazódtak ‘a vizuális’ és ‘a verbális’ esszencializált kategóriába.

A ‘Másság,’ amit az image-text viszonyoknak tulajdonítunk, természetesen nem csak a fenomenológiai modellt jelenti (szubjektum/ objektum, néző/ látvány). Magában foglalja a lehetséges társadalmi viszonyok széles skáláját is, amelyek megjeleníthetők a vizuális és verbális reprezentációk szintjén (i.m., 162).

Úgy gondolom, az eddigiekből már világossá válhatott, mennyire radikálisan másként gondolkodik Mitchell szövegek és képek viszonyáról, illetve az ikonológiáról a nagy mesterek, Panofsky és Gombrich klasszikus elméleteihez képest. Az elmélet történetét regisztráló és magyarázó kutatónak – mint jelen esetben jómagam –, e ponton természetesen állást kellene foglalnia atekintetben, hogy miként látja ő maga a kérdések és koncepciók változását, illetve hol jelöli ki a maga preferenciáit e bonyolult posztmodern elméleti univer-

zumban. Nem kívánok kibújni e felelősség és kötelesség alól, ám legyen szabad elnapolnom a választ könyvem zárófejezetébe, mert a végső döntés előtt érdemes áttekintenünk még néhány posztmodern elméletet és kritikai vitát. A következő alfejezetben rövid betekintést adok néhány német és francia gondolkodónak a reprezentációval és a kép/szöveg viszsonnyal kapcsolatos nézeteibe.

Kép és kultusz, szimulakrum és reprezentáció

Az 'új ikonológia' törekvéseivel párhuzamba állítható legnevesebb német művésztörténész Hans Belting. Korszakos jelentőségű könyve, az 1990-ben megjelent *Bild und Kult*, amely már magyarul is hozzáférhető (Belting 2000), mintha Mitchell kérdésfeltevéseire felelne, illetve az általa megjelölt problémák mentén dolgozna fel egy speciális témát, azzal együtt, hogy Belting megközelítése nyilvánvalóan kevésbé posztmodern, s a hatalmas mű a német alaposság és filológiai precizitás jegyében született. Mégis, már bevezetőjének első mondatai is mintha Mitchell munkáiból 'léptek volna át': „Amikor a képek már túl nagy befolyásra tettek szert az egyházban, a teológusok megpróbálták megfosztani őket hatalmuktól” (2000, 1). Nem másról van itt szó, mint annak a nyugati filozófiát uraló képekkel szembeni gyanakvásnak egy korai esetéről, amiről Mitchell azt írja, hogy „A képektől való félelem, az a nyugtalanság, hogy 'a képek hatalma' végül elpusztíthatja alkotóikat és manipulálóikat, olyan régi, mint maga a kép-készítés gyakorlata” (1994, 15). Mitchell ezen a helyen egy kollégájára, David Freedbergre hivatkozik, akinek *The Power of Images* című könyve Belting munkájával egyidőben jelent meg, és amelyet Mitchell művei mellett az új ikonológia elméleti összefoglalójának s egyben fontos esettanulmányának tartanak.³⁴³ Érdekes módon Belting előszavában Freedbergnek is köszönetet mond: „Munkám előrehaladását nagyban segítették a személyes beszélgetések és ösztönzések. Victor Stoichita, aki a közeli jövőben teszi közzé az újkori festészet problémátörténetéről írott átfogó művét, és David Freedberg, aki a *The Power of Images* című könyvében egészen másfajta képtörténettel állt elő, fontos beszélgetőtársaim voltak” (i.m., xxii). Az idézetből érezhető egy bizonyos távolságtartás, ugyanakkor Beltinget olvasva azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy őt is a képek politikája, a Mitchell által felvázolt négyes – az ikonofília és ikonoklasmus, illetve az ikonofóbia és az idolátria – érdekli.

Jóllehet Mitchell elméleti felvetései alapvető fontosságúak, bizonyos szempontból Belting munkája szorosabban kapcsolódik jelen tanulmányomhoz, hiszen mind vizsgálati módszerei, mind vizsgálatának tárgya közelebb áll a kora újkor kulturális reprezentációinak

³⁴³ Ld. Freedberg 1989; magyarul egy tanulmánya olvasható: „Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás,” *Athenaeum* 1.4 (1993): 216-242.

a kutatásához, mint az amerikai művészettörténész elsősorban modern/posztmodern anyaga.

Belting olyan trivialitással vezeti be könyvét, amelyre mégsem gyakran gondolunk:

A kérdés az, hogyan beszéljünk a képekről, és milyen aspektusukat hangsúlyozzuk. A válasz rendszerint annak a szémszögéből érkezik, aki a témát választotta. A képek csak azóta tartoznak a művészettörténet illetékességébe, amióta festményként gyűjtik őket, és a művészet szabályainak engedelmeskednek. A vitatott képek csak a modern korban szabadulnak meg a körülöttük zajló harctól, azzal az előfeltétellel, hogy műalkotásnak számíthanak (i.m., 2).

Az *ut pictura poesis* vita évszázados története és Mitchell legújabb kutatásai arról győznek meg bennünket, hogy Beltingnek nincs igaza abban, hogy a képek megszabadulnak a körülöttük zajló harctól, amint műalkotások lesznek. Abban viszont tökéletesen igaza van, hogy a vizuális reprezentációk történetében élesen elválasztja egymástól „a képek korszakát” és „a művészet korszakát,” valamint abban is, hogy rámutat: „olyannyira meghatároz bennünket a ‘művészet korszaka,’ hogy ‘a kép korszakáról’ csak bajosan alkothatunk fogalmat” (i.m., 9). Belting mintegy ‘leleplezi’ a művészettörténetet, amely mindent művészetté nyilvánított és appropriálta az illetékességi körébe korántsem tartozó képeket is. Hogy eljussunk az ‘igazi képtanhoz,’ legalábbis ideiglenesen el kell feledkeznünk a művészetről és a képeket a teológusok, a történészek, s az antropológusok szemével kell néznünk, összevetve modern véleményeket és régi forrásokat. A teológiai vonalon olyan fogalmakkal fogunk találkozni, mint a ‘személyes képek,’ amelyek mintegy saját egyéniséggel rendelkeznek, beszélhetünk hozzájuk és ők szólnak hozzánk, sőt, csodatételre, gyógyításra is képesek, mert az általuk ábrázolt személy – Isten, Krisztus, Mária, vagy valamelyik szent – mintegy jelenlétével tünteti ki a képmást. Az ilyen képek *tradícióbizonyítékok* és szorosan összefüggenek bizonyos verbális és narratív struktúrákkal is (eredetmondák, látomás-legendák, csoda-legendák).

Belting történeti fejtegetései ezen a ponton alátámasztják Mitchell azon elgondolását, miszerint a kép és a szó nem jelenhet meg egymástól függetlenül tiszta formában, egymástól függetlenül; minden képnek van verbális és minden szövegnek van vizuális aspektusa. Ez utóbbira jó példa a zsidók tóra-tisztelete, akik a szent szöveg tekercsét Szentírás-ikonként, kultuszképnek kijáró tisztelettel illetik (i.m., 7).

A művészet előtti ‘kép-korszak’ dokumentumai teljes mértékben alátámasztják képek és szövegek szimbiózisát. Már Nagy Szent Gergely azt mondta, hogy „a festészet, ‘akárcsak az írás,’ emlékezni tanít bennünket. ‘Emlékezetbe idézni’: ez mindenekelőtt a Szentírás feladata. Kép és írás együttesen emlékeztet arra, ami az üdvtörténetben már lezajlott, de több történelmi tényről” (i.m., 9). Ugyanakkor mégsem tagadható, hogy ebben az esetben is és a történelem során folyamatosan azt figyelhetjük meg, hogy a nyelv behatol a képzőművészetbe és ott erőszakosan teret hódít. A szövegnek a vizuális alkotásokon való megjelenését Horváth Gyöngyvér négy csoportra osztotta: 1/ Képeket kísérő szövegszerű elemek (első-

sorban az ikonográfiai szűzség, a képek mögötti ismert történetek, illetve a képek kísérő kommentárok, például a cím). 2/ Közvetlenül a képfelületen megjelenő szövegek, vagy nyelvi elemek (ilyenek a Mieczyslaw Wallis által „szemantikai enklávénak” nevezett nem ikonikus jelek, betűk, kották, térképek; de ilyenek a ‘természetesen’ odakerülő nyelvi jelek, pl. az INRI felirat a keresztfeszítést ábrázoló képeken). 3/ Amikor a modern művészetben „a vizuális dimenzió visszaszorulásával, sőt mellőzésével szükségképpen a nyelv válik dominánssá, melynek révén a *szöveg jelenik meg az ábrázolás (kép) helyett*. 4/ Végül „*a szöveg jelenik meg képként, a szöveg maga a látvány*. A nyelv nem csupán megjelenik a képen, de képes ténylegesen eltüntetni a műalkotást mint kézzelfogható műtárgyat, a kép maga a látvánnyá tett írás. A látványba integrált szöveg esetében a verbalitás és vizualitás integrációjáról beszélhetünk.”³⁴⁴

A kora újkori (és az azt megelőző) kultúra kutatása során döntően a Horváth Gyöngyvér által megkülönböztetett első két esettel találkozunk, a másik kettő a (poszt)modern művészetre jellemző. Ugyanakkor azt a lehetőséget is regisztrálnunk kell, hogy a művészet előtti funkcionális kép-korszakban nemcsak a szöveg hatolt be a képbe, de a kép is megtalálta felsőbbrendűségének azt a szféráját, ahová a szöveg nem követhette. Ahogy Belting mondja, a szentek nemcsak legendájukkal, hanem „képmásuk formájában is láthatóvá váltak. Csak a képmást lehetett tisztelni. Csak a képmás bír az ehhez szükséges jelenléttel, míg az elbeszélés pusztán a múltat képviseli” (2000, 10).

Nincs itt lehetőség arra, hogy Belting monumentális munkáját részleteiben elemezzem, ahogyan az feltárja az ikonok elméletét, használatát, tiszteletét és politikáját az antikvitás végétől a reneszánsz idejéig. (Külön szellemi élvezetet jelent, ahogy az ikon modern, 19-20. századi recepciójának a tanulságait is levonja.) Feltétlenül szólnunk kell azonban annak a fordulathoz a beltingi értelmezéséről, melynek során a kép korszaka átadta helyét a művészet korszakának.

A régi kép válságát Belting egy olyan folyamatként magyarázza, amely a reformáció negatív kép-teológiájában kulminált. Mint már szó volt róla, a teológusok mindig is gyanakvással fordultak a képek felé, melyekben az Ige logocentrikus magyarázatának ellenálló, öntörvényű zárványokat láttak. Ezt a különállást igyekeztek évszázadokon át tompítani, mintegy elfedni a képek appropriációjával, a képkultusz racionalizálásával és beépítésével a vallási rítusok rendszerébe. Belting szerint a reformáció ebbéli törekvéseik kudarcát jelzi: amit nem tudtak megszelídíteni, azt megsemmisítendőnek ítélték. Ráadásul

[a]z új, kizárólag a hitből merített legitimáció fölöslegessé tette a képek kegyes felajánlását vagy a képek számára történő adakozást. Az egész fogadalmi gyakorlat össze-

³⁴⁴ Ld. Horváth Gyöngyvér tanulmányát, ahol a szerző ugyancsak említi Nagy Szent Gergely nézeteit, illetve Mieke Bal már hivatkozott „Túl a szó-kép oppozíción” c. cikkét: „A bekeretezett szöveg. Jenny Holzer művészetéről.” In Kiss, Szőnyi 2002, 327-47.

omlott, és vele a római egyház gyakorlata, hogy magát olyan intézményként mutassa be, amely rendelkezik a kegyelem eszközeivel és olyan kiváltságokkal, amelyek látható módon ereklyékben és képekben öltöttek testet (i.m., 14).

Nagy Szent Gergely a 6. század vége felé kijelentette, hogy „ami az olvasni tudóknak az írás, ugyanaz a tanulatlan szemlélőnek a festészet.”³⁴⁵ Erre épült a *biblia pauperum* ideológiája, s ebből vezeti le Belting azt, hogy a Gutenberg-korszakban Isten ígéje elvileg mindenkihez eljutott a népnyelvi bibliák révén, „[i]gy mindenki szeme előtt ott volt a szöveg, és ezáltal ellenőrzést gyakorolhattak az írásmagyarázat felett. A tanítás tisztaságának mércéje a szöveg betűje volt. [. . .] A kép nem vehette fel a versenyt a szó szerint értelmezett hiteles szöveggel, viszont ha az Írás helyett használták, a téves vagy nem teljes megértés veszélyét hordozta magában” (i.m., 15).

Belting kétségtelenül meggyőzően vezeti le a kép-ellenes protestáns álláspont ideológiai mozgatórugóit, ugyanakkor mintha nem venné figyelembe azt, hogy a reneszánsz neoplatonizmus visszatért Plótinosz teológiájához, aki – mint fentebb már idéztem – azt vallotta: „Nem szabad azt hinnünk, hogy a szellemvilágban az istenek és az áldottak állításokat látnak; ott minden gyönyörű képekben fejeződik ki.”³⁴⁶ Belting ugyancsak nem beszél arról, hogy a vallási fordulaton túl milyen egyéb tendenciák – például a humanizmus antikvitáskultusza és a reneszánsz individuum kikristályosodása – járulhattak hozzá a kora újkori ‘művészet kora’ kialakulásához. Azzal sem számol, hogy a 16–17. század folyamán az olvasás még nem vált igazán tömegjelenséggé, tehát a képekre továbbra is szükség volt.³⁴⁷ Abban azonban teljesen igaza van, hogy ettől az időtől kezdve különösen markánsan jelenik meg szó és kép különállása, egymás ellen való kijátszatása (vö. Mitchell), amit éppen a különállás megszüntetésére irányuló kétségbeesett kísérletek (pl. az *ut pictura poesis* programok) is mutatnak.

Belting konklúziója szerint – mivel az ígét hallás és olvasás, nem pedig látás útján fogadták be –, megtört a külső és belső tapasztalás egysége, amely a középkori embert vezérelte. Kialakult a szellem és az anyag, valamint a szubjektum és a világ szigorú dualizmusa, amely Kálvin tanításában jutott kifejezésre. „A tekintet sem képeken, sem pedig egy olyan világban nem lelhetett támpontra Isten jelenlétét illetően, amely világban Isten semmi mást, csak Igéjét hagyta hátra. [. . .] Az ige semmit sem ábrázol, hanem a megértés alapjául szolgáló jel. [. . .] Az újkori szubjektum, amely a világtól elidegenedett, a pusztá tényszerűsége

³⁴⁵ Ld. Marosi Ernő 1976, 18. Ugyancsak idézi Horváth Gyöngyvér 2002, 328.

³⁴⁶ *Ennead*, V.8 [5], in Plotinus 1991, 416. Az idézetet kommentálja Gombrich 1978, 158 (magyarul ld. Gombrich 1997, 75). Kissé csalódást kelt, hogy Plótinosz neve – igen fontos és nagyhatású képelméleti nézetei ellenére mindössze egyszer fordul elő Belting könyvében.

³⁴⁷ E vonatkozásra Kristóf Ildikó hívta fel a figyelmemet.

és a metafora rejtett értelmére hasadva látja a világot.”³⁴⁸ Belting szerint a régi, szakrális kép éppen az jellemezte, hogy nem lehetett metaforára redukálni, mert a látvány és a jelentés közvetlen evidenciaként manifesztálódott benne. Az ideológiai alapok felbomlásával azonban a kép egy archaikus életérzés szimbólumává redukálódott, arra emlékeztetett, hogy valaha még létezett a világ és a szubjektum összhangjának ígérete.

Ennek helyébe lép a művészet, amely a kép látványa és a néző értelmezése közé új jelentésszintet iktat be: ezt átengedi a művésznak, aki a képet mint a művészet megnyilatkozását saját kezelésébe veszi. A régi kép válsága és az újfajta művészet keletkezése feltételezi egymást. Az esztétikai közvetítésben rejlik a képhasználatnak egy másik lehetősége, amelyről a művész és a néző egyezik meg egymással. A szubjektum megragadja a kép fölötti hatalmat, és a művészetben saját metaforikus világértelmezésének alkalmazására törekszik (i.m., 16).

Belting munkája természetesen a régi kép történetét mondja el, s ezért magáról a paradigmaváltásról, a kora újkori történetekről óhatatlanul is kissé sematizált (ám mindenképpen provokáló és gondolatébresztő) interpretációt ad. Érdekes módon, mintha az ő történetét folytatná egy pontosan tíz évvel korábban keletkezett, s azóta a posztmodern egyik kultikus szövegévé vált francia munka, Jean Baudrillard szimulákrum-elmélete.³⁴⁹

Baudrillard a reprezentációk és szimulációk mechanizmusainak változását tekinti át a kora újkortól a posztmodern állapotig, de reflektál a késő antikvitás és a kora kereszténység ikon-koncepciójára is. Mint kifejti, a hagyományos reprezentáció alapja a szimuláció: valamely reprezentáló jel megkísérli szimulálni, hasonlóság alapján felidézni az eredeti tárgyat. A kora újkortól kezdve egy hosszú folyamatnak lehetünk a tanúi, amelynek során megfordul a fontossági sorrend, a tárgy egyre inkább veszít jelentőségéből, míg a szimuláció ezzel mintegy fordítottan arányosan nyer teret. A változás végkifejlete a posztmodern korban következik be, amikor

Az absztrakció már nem hasonlatos térképhez, képmáshoz, tükörhöz, vagy fogalomhoz. A szimuláció ma már nem területre, referenciális létezőre, szubsztanciára irányul, hanem egy eredet és realitás nélküli reálisnak a modelleken keresztül történő generációja. Hiperreális. A térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbbsége – ő hozza létre a területet (1996, 161).

Nem nehéz ráismernünk az úgynevezett posztmodern kultúra és irodalom sajátosságaira Baudrillard idézett fenti rezüméjében, különösen azután, hogy nyugtázzuk: a gondo-

³⁴⁸ Belting 2000, 15. Katolikus képszerűség és protestáns verbalitás ellentétéhez ld. még Fabiny, „Catholic Eyes and Protestant Ears” (1996).

³⁴⁹ Ld. Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981); „A szimulákrum elsőbbsége” (1996); *A rossz transzparenciája* (1997).

latmenethez Jorge Louis Borges egyik 'posztanalitikus' novellája szolgáltatta a metaforikus példát. Mi a tanulsága mindennek a kora újkori kultúra tanulmányozása szempontjából?

Baudrillard szerint a szimulálás azt jelenti, hogy úgy teszünk, mintha lenne valamink, amink valójában nincsen. A szimulálás jellegzetes módon az eltitkolás és a színlelés között képződik meg: az előző kettő érintetlenül hagyja a realitás elvét, a realitás és a reprezentáció közötti különbség világos, csak éppen el van kendőzve. A szimulálás ugyanakkor magába a realitásba 'dolgozza be magát.' Beteg-e a szimuláns, aki képes valamely betegség szimptomáit produkálni? Örült-e Hamlet, aki azt játssza, hogy elmebeteg, s valóban láthatók rajta a paranoia jelei? „Tárgyilagosan sem betegként, sem nem-betegként nem lehet kezelni. Az orvostudomány és a pszichológia megtorpan egy immár fellelhetetlen betegség igazsága előtt” (i.m., 162).

A szimuláció paradigmatis terei az orvostudomány és a katonaság (ahol a sorkötelesek szimulálás útján próbálják elkerülni a besorozást), alapesete azonban a vallás.³⁵⁰ Baudrillard-nak az utóbbira vonatkozó gondolatait tekinthetjük úgy, mint Belting elemzéseinek kiegészítőjét. A francia szerző szerint a szimulálás az istenség szimulákrumából ered:

“Megtiltottam, hogy bálvány legyen a templomokban, mert az istenség, aki a természetet átlelkesíti, nem ábrázolható.” De igen. Azonban mi lesz vele, ha képekben terjed, ha bálványokban sokszorozódik? Legfelsőbb törvényszék marad-e, aki látható teológiaként egyszerűen képekben testesül meg? Vagy pedig elillan a bálványokban, amelyek kizárólag pompájukat és elragadtató hatalmukat mutogatják? Az ikonok látható személyvesztése lép Isten tiszta és érthető Eszméje helyébe? Ettől tartottak a képrombolók, akiknek ezer év előtti vitája még mindig ránk tartozik (i.m., 163).

E képromboló kérdésekből és érvekből Baudrillard azt a következtetést vonja le, hogy a képek valódi hatalmát éppenséggel a képrombolók értették meg, nem pedig a képimádók, akik csak a visszfényüket látták. A képek „gyilkos hatalma” abban áll, hogy elpusztítással fenyegetik a modellt, amelyet a Nyugat egész hitével és jóhiszeműségével a Valóságnak tartott, addig legalábbis, amíg volt olyan erő, aki/amely szavatolja ezt a hitelességet. Ez az erő pedig „Isten, természetesen. De ha maga Isten szimulálható, azaz jelekre redukálható, akkor ki szavatol? Az egész rendszer súlytalanná, gigantikus szimulákrummá válik. Nem irreálissá, hanem szimulákrummá, azaz nem váltható át többé a valóságra, hanem csak önmagára, egy megszakítatlan körforgásban, amelynek sem a referenciája, sem a kerülete nem létezik sehol” (i.m., 164). Ezen a ponton Baudrillard is felvázol egy kép-típológiát: vannak olyan képek, amelyek valamely mélységes realitást tükröznek vissza, esetükben az ábrázolás

³⁵⁰ Természetesen nem lehet véletlen, hogy a posztmodern ideológusának és kritikusának, Michel Foucault-nak jellegzetes kutatási terepeit is ezek adják: az orvosi irodalmon keresztül tanulmányozhatók a világ szignatúrái (*A szavak és a dolgok*); az orvostudományi paradigma kombinálódik a hadsereg eszméjével a *Felügyelet és büntetés*-ben, illetve az *Elmebetegség és pszichológia* elemzéseiben, a vallási reprezentáció paradigmája pedig szinte minden írásának tárgya.

a szentség szintjén helyezkedik el. Aztán vannak olyan képek, amelyek elleplezik és eltorzítják ezt a mélységes realitást. Itt az ábrázolás a gonosz, a rontás szintjén helyezkedik el. A következő kép-kategória elleplezi a mély realitás *hiányát* (kiemelés: Baudrillardtól) – itt az ábrázolás csak eljátssza hogy megjelenít, varázslat csupán. Végül pedig vannak olyan képek, amelyek semmiféle viszonyban sincsenek semmiféle realitással: önmaguk tiszta szimulákrumai; ez a szimuláció szintje.³⁵¹

Baudrillard történeti paradigmaként is értékeli ezt a kép-tipológiát. A döntő fordulat véleménye szerint akkor következik be, amikor a valaminek az elleplezése átfordul a hiány elleplezésébe. Megszűnik ugyanis az igazság és a titok teológiája, s eljön a szimuláció és a szimulákrumok kora, „ahol nincs többé Isten, aki felismeri az övéit, sem Utolsó Ítélet, ami elválasztja a hamisat az igaztól, a valódit mesterséges feltámasztásától, hiszen már minden halott és egyben előre feltámasztott” (i.m., 165).

Ez a fordulat nyilvánvalóan összefügg a Belting által leírt váltással a „képkorszakból” a „művészet korszakába,” amelynek kitüntetett ideje a kora újkor. Nagyon sokféle változás lezajlott abban az időben: vallási-ideológiai, episztemológiai-filozófiai, művészeti, politikai, és szemiotikai-jelhasználati, hogy a gazdasági és technikai fordulatokat ne is említsük. Nagyon sokféleképpen le is írták már a változásokat: a manierizmus intellektuális és művészeti válságaként (Arnold Hauser), episztemológiai paradigmaváltásként (Michel Foucault), tudományos forradalomként (Alexandre Koyré), vagy annak szimulákrumaként (Thomas Kuhn), a mágia újjáéledéseként (Frances Yates) illetve jelhasználati fordulatként (Jurij Lotman).³⁵² Nyilvánvaló, hogy a sokszor ellentétes, ám igen mélyreható tendenciák kereszteződéseiben aligha mellőzhetjük a szavak és képek jelentőségének, mint jelhasználati paradigmaváltásnak a vizsgálatát. Ebben a kutató- és értelmező munkában pedig sokszor hasznunkra lehetnek a már alkalmasint avittnak, idejétmúltnak bélyegzett interpretációk is; saját kutatói gyakorlatomban nélkülözhetetlenek tartom például egy Panofsky, vagy egy Arnold Hauser (kritikus) használatát. Ugyanakkor elképzelhetetlenek tartom, hogy vizsgálatainkat a legmodernebb elméletek figyelembevétele nélkül végezzük. Nem azért, mintha a ‘legmodernebb’ feltétlenül a legjobb is lenne, hanem azért, mert a legmodernebb általában olyan problémákra irányítja a figyelmet, amelyek valamilyen szempontból ‘égetővé’ váltak, s amelyek megszabják és/vagy erősen motiválják kérdésfeltevéseinket.

³⁵¹ Baudrillard szimulákrum- és képelméletéhez ld. Győri Zsolt, „A kritika képei,” in Kiss, Szőnyi ed. 2002, 359-69.

³⁵² Ld. Hauser, *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése* (1980b); Foucault, *A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája* (2000); Alexandre Koyré, *La révolution astronomique* (Paris: Hermann, 1961); Kuhn, *A tudományos forradalmak szerkezete* (1984); Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964); Lotman, „Problems in the Typology of Cultures” (1977b).



Egy Mitchellt vagy Baudrillard-t olvasva a kutató úgy érzi, immár lehetetlen úgy tekinteni régi korok kulturális reprezentációira, ahogy azt egy Wölfflin vagy egy G. Wilson Knight viszonylag gond nélkül megtehették, mert megvolt az a biztonságérzetük, hogy elemzésük végén eljutnak a 'tökéletes olvasathoz,' vagyis az Igazsághoz. Ma azonban úgy kell interpretációs munkát végezni, hogy ez a biztonságérzet már tökéletesen elenyészett. És mégis: *interpretare necesse est*, a reflexiót és a megértésre törekvés programját nem adhatjuk fel. Baudrillard egy odavetett megjegyzése drámaian érzékelteti ezt a feszültséget:

Mert hiszen nem minden tudomány e paradox terepen él-e, amelynek felajánlja tárgyának – éppen a megértés általi – eltűnését, s a könnyörtelen visszafordulást, amire e halott tárgy kényszeríti? Orpheus: mindig túl korán fordul vissza; Eurüdiké: tárgya pokolra hullik (1996, 165).

A historiográfiai reflexió, az interpretáló ön-pozicionálása hagyományok és szubverzió eredőjében talán visszadhat valamit az elveszett biztonságérzetből, s e reflexió fontos eleme az előttünk járó interpretátorok véleményének feldolgozása. Igen tanulságos manapság nyomon követni, hogy miként viszonyulnak elődeikhez az újabb és újabb tudományos orientációk (jelenleg a posztstrukturalizmus legkülönbébbb válfajai), kiket 'ejtenek' és kiket emelnek piederasztárra. Képek és szavak tekintetében az utóbbi évek egyik legérdekesebb 'feltámadása' Aby Warburg reneszánsza, akit a posztstrukturalista kritikusok sokszor éppen barátja és tanítványa, Erwin Panofsky ellenében favorizálnak. Mivel ezek a szakmai viták is szorosan hozzátartoznak szavak és képek politikájához, a következő fejezet – esettanulmányként – ezt a jelenséget kíséri meg értelmezni.

WARBURG REDUX

Aby Warburg posztstrukturalista intuíciói

Aby Warburg természetesen sohasem került ki a művészet- és kultúrtörténeti köztudatból, ám miután ikonográfiai módszerét Panofsky vitte diadalra, legnagyobb érdemének könyvtáralapítása tűnt, amely nevét is továbbörökítette. Ismeretes, hogy Warburg igen nehezen írt és csak kevés művet fejezett be, gondolatainak többsége töredékekben, jegyzetekben maradt. Munkatársai és tanítványai azzal tisztelték emlékének, hogy még 1932-ben Berlinben megjelentették összegyűjtött műveit két kötetben, melyeket utolsó éveinek legközelebbi munkatársa, Gertrud Bing adott ki. Főkönyvtárosa, Fritz Saxl, aki a Londonban újjászületett könyvtár első kurátora lett, számos tanulmányt szentelt Warburg munkásságának,³⁵³ másik két munkatársa és barátja, Edgar Wind és William Heckscher pedig ugyancsak fontos, elméleti igényű írásokban méltatták Warburg jelentőségét.³⁵⁴ A recepció betetőzéseként a londoni intézet igazgatója, Ernst Gombrich 1970-ben egész monográfiát írt a mesterről, amelyet egy németországban elmondott emlékbeszéddel alapozott meg.³⁵⁵ Ezzel inspirálta a németországi tudományos befogadást is: Warburg válogatott műveinek új német kiadása 1980-ban jelent meg, s a hamburgi művészettörténeti tanszék Martin Warnke vezetésével egyre tudatosabban kezdte ápolni alapítójának emlékét és kultuszát. Mindez természetesnek tekinthető, ahogyan az sem meglepő, hogy Warburg válogatott művei még 1966-ban megjelentek olaszul (ugyancsak Gertrud Bing kiadásában), s talán ezek hatására Carlo Ginzburg még abban az évben nagyívű tanulmányt írt Warburg és Gombrich művészetkutatási módszereiről, majd 1984-ben a Warburg-iskola nagy triászáról, Warburgról, Cassirerről és Panofskyról egy olasz kutatónő, Silvia Ferretti jelentetett meg gondolatébresztő monográfiát.³⁵⁶

³⁵³ Így például "Warburg's Visit to New Mexico," és „Three 'Florentines': Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil” – mindkettő megjelent Saxl összegyűjtött előadásainak első kötetében (1957), ld. öt további cikkét és recenzióját, újraközölve in Warburg 1980, 313-401.

³⁵⁴ Heckscher, „The Genesis of Iconology” (in Heckscher 1985, 253-79) és Wind, „Warburg's Concept of *Kunstwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics” (1998 [1930]).

³⁵⁵ "Aby Warburg emlékezete" [= „In memoriam Aby Warburg”] (1985 [1966]); *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1986 [1970]).

³⁵⁶ Ld. Carlo Ginzburg, „Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo,” *Studi medievali* III.7 (1966): 1015-65; és Ferretti 1984, 1989.

A fordulat ekkortájt történt: az 1990-es évek elejére Warburg hirtelen a posztmodern egyik fontos előfutáraként tűnt fel, megszorodtak a róla szóló írások, amelyek immár nemcsak mint szakembert méltatták, hanem a modern humánkutató paradigmátikus megtestesüléseként elemezték. A recepció e drámai változásában talán az a legfigyelemre-méltóbb, hogy mindez szinte kizárólag Warburg amúgy sem nagyterjedelmű életművének egy néhány lapos dolgozatára, illetve az e körül szerveződő mítoszra épült.

A hopi indiánok kígyóráításáról szóló befejezetlen tanulmányról van szó, amelynek keletkezési körülményei meglehetősen szomorúak, ugyanis Warburg 1923-ban elmegyógy-intézetben állította össze azt, hogy ezzel bizonyítsa gyógyulását. A történet vége happy end, hiszen a gyógyulás valóban bekövetkezett, a szerző viszont sosem gondolt komolyan e cikkének a publikálására. Az 1932-es berlini, mind az 1980-as baden-badeni posthumus kiadásokból ki is maradt. Először egy angol változata jelent meg a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1939-es évfolyamában, melyet Gertrud Bing rendezett sajtó alá (és bizonyos fókig kozmetikázott is). A német eredeti autográf szövegből csak 1988-ban jelentette meg Ulrich Raulff egy kritikai kiadásnak tekinthető forrásértékű publikációt (ld. Warburg 1988). Ez utóbbi nyitotta meg a zsilipeket: a posztmodern kultúraelméletek korabeli kavargásában a szöveg valóságos revelációként hatott. A hamburgi tanszék konferenciát szervezett Warburg újraértékelésére, amelynek anyaga tanulmánykötetben jelent meg 1990-ben; ugyanebben az évben Martin Warnke kismonográfiát szentelt az újrafelfedezett Warburgnak, majd egy évre rá Moshe Barash reinterpretálta a 'pátoszminták' elméletét.³⁵⁷ 1995-ben Michael P. Steinberg angolul is kiadta az „Előadás a kígyóráításról” javított és kommentált változatát (Warburg 1995a), 1996-ban az amerikai Kurt W. Forster folytatta Warburg munkásságának tanulmányozását, melyet még 1976-ban kezdett el,³⁵⁸ majd ugyanő jelentette meg a Getty Intézet kiadásában az Összegyűjtött Művek első angol fordítását (Warburg 1999). Az új kiadások egyik legizgalmasabb vállalkozása Warburg Amerikában készült fotóinak kiváló tanulmányokkal kiegészített publikálása volt, amely a londoni Warburg Intézetnek köszönhető (Cestelli Guidi, Mann ed. 1998). Az album bemutatójára Ferrarában, magában a Palazzo Schifanoiában került sor, mely alkalomból nemzetközi Warburg-szimpoziumot is tartottak. Az itteni előadásokból készült válogatott tanulmánykötet 2002-ben jelent meg.³⁵⁹

³⁵⁷ Bredekamp, Diers, Schoell-Glass ed., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions* (1990); Martin Warnke, „Aby Warburg,” in Heinrich Dilly ed. *Altmeister moderner Kunstgeschichte* (Berlin, 1990), 117-30; Moshe Barash, „'Pathos formulae': Some Reflections on the Structure of a Concept,” in *Imago Homini: Studies in the Language of Art* (IRSA, Vienna, 1991).

³⁵⁸ Ld. Forster 1976 és „Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents” (1996).

³⁵⁹ Bertozzi ed., *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi* (2002).

A kilencvenes évektől kezdve újabb monográfiákról is beszámolhatunk. A sort Peter Schmidt disszertációja nyitotta meg 1989-ben: *Aby Warburg und die Ikonologie*. 1997-ben Christiane Brosius jelentetett meg egy Warburg képelméletét tárgyaló könyvet (*Kunst als Denkraum*); a legfrissebb mű pedig Matthew Rampley munkája, melyben a múlt emlékezetét Warburg felfogásának és Walter Benjamin filozófiájának tükrében elemzi (*The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, 2000).

Ennek a hatalmas újabb keletű szakirodalomnak az analitikus feldolgozása nyilvánvalóan szétfeszítené e fejezet kereteit, ezt a munkát egy későbbi, átfogó tanulmányban kívánom elvégezni. Itt csak azokra a főbb pontokra szeretnék rámutatni, melyek feltétlenül szükségesek Warburg posztstrukturalista reneszánszának a megértéséhez.

Warburg posztstrukturalista intuíciói

Az előzmények: művészettörténeti és antropológiai előtanulmányok

Mint már a modern ikonográfia születéséről szóló, korábbi Warburg-fejezetben kiemeltem, Aby Warburg érdeklődése és kutatási programja kezdettől fogva különbözött kora művészettörténészeinek érdeklődésétől, amennyiben ő maga nem a stilisztikai jegyekre és a stílusok öntörvényű fejlődésének kimutatására koncentrált, hanem inkább interdiszciplináris kultúrtörténetet művelt, Jacob Burckhardt módszerét továbbfejlesztve és a művészet-tudományba adoptálva. Említettem azt is, hogy fő kutatási programjának „a klasszikus művészet továbbélése a reneszánszban” kérdésben összefoglalt tematikát tartotta, s ezen érdeklődése mögött az a meggyőződés rejtett, hogy számos ‘félelmetes’ és ‘primitív’ tendencia is szerepet játszott az ‘antikvitás újrafelfedezésében’ (ld. fentebb, a 54. skk. lapokon). E kérdésfeltevés érdeklődését szinte óhatatlanul terelte a pszichológia és az etnográfia/antropológia, mint a művészettörténeti kérdések megoldásához segítségül hívható segédtudományok irányába. Mint Peter Burke megjegyzi, a 19. század végén szinte mindenfajta antropológiai kutatás történeti és evolúcionista irányultságú volt, és fő feladatának azt tartotta, hogy hozzájáruljon a Nyugat fejlődésének magyarázatához az antropológiai gyökerek újraértelmezésével.³⁶⁰ A kultúrtörténészek így tehát automatikusan fordultak a nagy evolúcionista antropológusok – James Frazer, Lewis H. Morgan, Herbert Spencer, Edward B. Tylor – munkáihoz, hogy az ‘ősi társadalom’ és a ‘primitív kultúra’ koncepcióival magyarázzák az európai premodern jelenségeket.³⁶¹ Ezt láthatjuk A. J. Symonds ‘etnológiai’ ihletésű kö-

³⁶⁰ Peter Burke, „History and Anthropology in 1900,” in Cestelli Guidi, Mann 1998, 25.

³⁶¹ Az unilineáris evolúció antropológusairól ld. Paul Bohannon, Mark Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában* (1997), 29-130.

zép kori Itália-történetében, de még Huizinga híres *A középkor alkonya* című művében is, hiszen a holland tudós Tylort és a német Hermann Usenert olvasta fiatal korában, majd később érdeklődéssel fordult a korai kulturális antropológia képviselői, Franz Boas, Marcel Mauss és Bronislaw Malinowski munkái felé (Burke, i.h.).

E korai 'történeti antropológia' egyik kedvelt terepe a klasszikus ókor tanulmányozása volt, amelynek historista rekonstrukciós kísérletei előszeretettel alkalmaztak antropológiai párhuzamokat, továbbá az antropológusok (pl. Frazer) maguk is gyakran rendelkeztek klasszika-filológiai képzettséggel és maguk is felvetettek ilyen párhuzamokat. Peter Burke vázlatos felsorolásából a következőket érdemes kernelni: S. Reinach a rituális flagellációt tanulmányozta az antikvitásban; az oxfordi ókortörténész, Warde a római népszokásokat a borneói törzsek folklórjával vetette egybe; Usener a görög kultuszokat tárgyaló cikkét egy német folklorisztikai folyóiratban közölte és az attikai komédiát az új mexikói zunik és az arizonai hopi indiánok szokásaival magyarázta; kollégája, Konrad Preuss pedig a görög tragédia démoni eredetét ugyancsak amerikai indián párhuzamok alapján próbálta megfejtetni (i.m, 26).

Warburg kezdettől fogva érdeklődött ezen elméletek iránt, sőt, Hermann Usener kurzusaira járt is az egyetemen. Amint Gombrich megjegyzi: „Izgalmas lehetett a fiatal Warburgnak Usenert hallgatni, aki már az első előadását a mitológia hagyományos értelmezésének elvetésével kezdte. Usener szerint a mitológia az emberek természetfölöttire vonatkozó elképzeléseinek [*Vorstellungen*] a tanulmányozását jelentette, így a mítoszok keletkezése összerinté valójában pszichológiai probléma” (Gombrich 1986, 28 skk.). Minél nagyobb mennyiségben halmozott fel az emberiség racionális tudást, a mítoszok annál jobban háttérbe szorultak, de – hangsúlyozta Usener –, ez nem jelenti azt, hogy véglegesen el is tűntek volna, hiszen semmi sem mutatja jobban az emberi psziché konzervatív természetét, mint a mítoszok fennmaradása és az ősi, primitív rítusok időnkénti újjáéledése. A mester egyik kedvelt példája a kannibalizmus volt, amely még Pauszaniász korában is létezett a görög világban.³⁶²

Usener és más 'történeti antropológusok' mellett a másik döntő hatást Charles Darwin gyakorolta a fiatal Warburg tudományos gondolkodására. Darwin hatását azonban már előkészítette egy olasz szerző, Tito Vignoli, akinek *Mito e scienza* című könyvét³⁶³ Warburg egyenesen Usener tanácsára vette meg 1886-ban. Gombrich értékelése szerint a könyv a

³⁶² Pauszaniász természetfilozófus i.sz. 180 körül élt, a görög föld élővilágának leírását az állatvilág megismerésének elméleti kérdéseivel kapcsolta össze. Ld. Szabó Árpád, *Antik természettudomány* (Budapest: Gondolat, 1984), 293. Usener nézeteinek kontextualizálásához Gombrich i.h. mellett ld. még Rampley 2000, 38 skk.

³⁶³ Olaszul 1879-ben jelent meg, amelyet egy év múlva követett a német fordítás: *Mythus und Wissenschaft* (Lipcse, 1880).

19. századi pszichológia tipikus erőfeszítését tükrözte arra nézvést, hogy az emberi elme bonyolultságát néhány egyszerű elv segítségével próbálja megmagyarázni, s egyben a tudományba vetett rendíthetetlen optimista bizalomról is tanúságot tett (Gombrich 1986, 68 skk.). Warburg margójegyzetei szerint Vignoli könyve nagy hatást gyakorolt rá és teljesen egyetértett megfigyeléseivel. Különösen két vonását találta inspirálónak: egyrészt azt az interdiszciplináris szemléletet, amely szerint a pszichológia zsákutcába kerül, ha nem talál szövetségesekre az antropológiában, az etnológiában és a biológiában. Ez a gondolat azért is tetszhetett Warburgnak, mert ebben az időben, művészettörténeti doktorátusának megszerzése után Berlinbe ment pszichológiát tanulni, és azzal kacérkodott, hogy az orvosi fakultást is elvégzi. Másrészt meg azért, mert racionális magyarázatot próbált adni azokra a mélyen emberi, irracionális félelmekre, amelyektől Warburg maga is egész életén át szenvedett.

Vignoli szerint a félelem projekciós mechanizmus, amelyben a tudomány és a racionalizmus által szublimált fetisizmus és mitologizmus tör felszínre. Mindennek tudományos, biológiailag megalapozott magyarázatát találta meg Warburg Darwinnek az *Expressions of the Emotions in Man and Animals* című munkájában,³⁶⁴ amelyben azt olvasta, hogy az emberi gesztusok ősi és atavisztikus cselekvések elkorcsosult, továbbélő formái. Warburg magáévá tette azt a darwini nézetet, hogy az evolúció eltávolítja a cselekedeteket eredeti kiváltó impulzusaitól, hogy például a szemöldök összehúzása annak a gesztusnak a szublimált formája, amivel az ősi ember a támadó vadállatot próbálta meg elijeszteni.

Ezekből a tanulmányokból következett, hogy Warburg e korai korszakában egyrészt racionalista és evolúcionista alapon azt hirdette, hogy a civilizáció és a tudomány idővel le kell hogy győzze az irracionális és a mitikus reziduumaikat; másrészt azt is megtanulta, hogy mindez még korántsem következett be. A fény és az értelem korszakának tartott reneszánsz tehát a jelennél is sötétebb és ellentmondásosabb kellett hogy legyen. Éppen ez az ellentmondásosság érdekelte Warburgot: a 'klasszikus tradíciót' minden nagyszerűsége mellett is potenciálisan fenyegetőnek látta, amelyből bármikor előtörhetnek a sötétség démonai. Ahhoz, hogy ezt a mechanizmust (a démonok kordában tartásának igényével) minél jobban megértse, arra volt szüksége, hogy megtapasztalni vagy legalább szimulálni tudja a 'primitív társadalom' szokásainak, rítusainak és művészetének működését. Ezt a lehetőséget hozta el neki 1895/6-os amerikai útja.

A tapasztalat: az amerikai 'Vadnyugat' fényképeken (1896)

Az utazásra az adott alkalmat, hogy 1895-ben Aby öccse, Paul New Yorkban megnősült, mely alkalomra természetesen az egész család áthajózott az Újvilágba. Warburgot

³⁶⁴ Ld. fentebb, a 55. lapon, továbbá Gombrich 1986, 72, Rampley 2000, 46-7 és Claudia Cieri Via, „Aby Warburg: il concetto di *Pathosformeln* fra religione, arte e scienza,” in Bertozzi ed. 2002, 114-40. A magyar szakirodalomban ezt a szellemi kapcsolatot először ismertette Radnóti 1986, 112.

nem különösebben érdekelte a keleti parti pénzarisztokrácia világa, ugyanakkor tisztában volt a születő amerikai antropológia eredményeivel, tudott a washingtoni Smithsonian Institute-ban folyó újszerű etnológiai munkákról, és tanulmányai alapján úgy képzelte, hogy az amerikai pueblo indiánok világában megtalálhatja az ókori görögök párhuzamait. Nem sokat habozott tehát, hanem elutazott Washingtonba, majd nekivágott a Vadnyugatnak, amit az is lehetővé tett, hogy öccsének újdonsült apósa egyik tulajdonosa volt az Atchison (Kansas) – Santa Fé (Új Mexikó) vasútvonalnak. Aby kapott hát egy bérletet is az utazáshoz.

Közel harminc évvel később, a kreuzlingeni elmeszanatóriumban, a „Kígyóírtus”-előadás felvázolásakor így emlékezett vissza amerikai élményeire:

A felszíni, külső motivációk közül elsősorban Amerika Keleti Partjának kiüresedett civilizációját emliteném, amely annyira taszított engem, hogy örömmel ragadtam meg az alkalmat, hogy valóságos tárgyakat és tudományos célokat kövessek Washingtonban, ahol a Smithsonian Institute-ban jártam. Ez az intézet a Keleti Államok agytrösztje és tudományos lelkiismerete, s itt találkoztam Cyrus Adlerral, Mr. Hodge-dzal, Frank Hamilton Cushinggal és mindenek előtt James Mooney-val (de ne feledkezzem el Franz Boasszal való new yorki találkozásomról se!), az amerikai bennszülött-kutatás azon pionírjaival, akik felnyitották a szemem a prehisztórikus és 'vad' Amerika fontosságára. Így elhatároztam, hogy végiglátogatom Nyugat-Amerikát, s megnézem mind annak modern alkotásait, mind pedig hispán-indián mélyrétegeit. [...] Mindezeket túl őszintén megundorodtam az esztétizáló művészettörténettől. A képhez való formális közelítés – mindannak figyelmen kívül hagyásával, hogy az a vallás és a művészet közötti biológiai szükségszerűség terméke – számomra pusztá szócseplésnek tűnt.³⁶⁵

Az utazás kronológiája a következő volt: Warburg november közepén indult el Chicagóba, majd december-januárban Santa Fé és Albuquerque környékén tartózkodott és új mexikói pueblo településeket látogatott meg. Februárban átutazott a Nyugati Partra és San Franciscóban, valamint Los Angelesben tanulmányozta „a modern alkotásokat,” majd feladva eredeti tervét, hogy áthajózzon Japánba, áprilisban visszatért Arizonába. Ekkor, május elején sor került híres látogatására a hopi indián rezervátumon. Ezután, még ebben a hónapban hazautazott Európába.

Warburg vadnyugati utazásának és élményeinek nem volt azonnali hozadéka. Annak ellenére, hogy januárban Santa Fében a következőket vetette papírra egy hotelban: „Úgy

³⁶⁵ E bevezető megjegyzések nem kerültek bele a „Kígyóírtus”-cikk publikált változatába. Az idézet forrása Gombrich 1986, 88-9, saját fordításomban. Az amerikai utazás összefoglalásánál elsősorban Benedetta Cestelli Guidi és Nicholas Mann tanulmánykötetére támaszkodtam (1998), ezen kívül használtam Ulrich Raulff német (Warburg 1988) és Michael P. Steinberg angol (Warburg 1995b) kiadásainak apparátusát is. 2001 nyarán alkalmam volt kutatásokat folytatni a kansasi North Newtonban lévő Menonita Archívumban, ahol a hopik között dolgozó – s Warburgot hozzájuk beajánló – Voth tiszteletes naplóit és fotóit, valamint Aby Warburggal folytatott levelezését is őrzik.

hiszem, végre megtaláltam pszichológiai törvényemnek azt a formuláját, amelyet már 1888 óta keresek,” sokáig semmit sem írt amerikai tapasztalatairól. Az út legközvetlenebb eredménye az volt, hogy a hamburgi, majd a berlini fotóklubban bemutatta Amerikában készült fényképeit, illetve hogy 114 amerikai indián tárgyat ajándékozott a hamburgi múzeumnak, megalapozva ezzel annak etnológiai gyűjteményét. A pueblo civilizációval való megismerkedése mégis mély benyomást gyakorolt gondolkodására. Nemcsak a kreuzlingeni előadás a bizonyítéka ennek, hiszen már (vagy még) 1907-ben ezt írta James Mooney-nak, a személyesen is megismert amerikai antropológusnak: „Indiánjaid lekötelezettjének érzem magam. Primitív civilizációjuk tanulmányozása nélkül sohasem lettem volna képes a reneszánsz pszichológiáját megalapozni.”³⁶⁶

Warburg amerikai útjával kapcsolatban a „Kígyóritus”-előadás mellett manapság fényképei azok, amelyek a legnagyobb érdeklődést kiváltják. Nem mintha a művészettörténész mesterfotós lett volna, hiszen szakmája akkori hagyományaiból következően inkább a rajzoláshoz, skiccek készítéséhez volt szokva. Ám szerencséjére (és a miénkrel!) Amerikában megvehette az akkor legkorszerűbb, az Európában akkoriban árult masináknál jóval inkább felhasználóbarát fényképezőgépet, egy könnyű és gyors Kodak kamerát, amelynek segítségével mellőzhette egy professzionális fotográfus utaztatását, amint az akkor még szokásos volt az antropológusok között.³⁶⁷

Warburg fényképei két csoportra oszthatók: vannak egyrészt általános turisztikai képek, amelyeken elsősorban a Nyugati Part felső-középosztályát és a fehér ember civilizációját örökítette meg, s vannak az antropológiai-etnológiai érdekű képek, amelyek az új mexikói és az arizonai pueblookban készültek. Utóbbiak közül a leghíresebb és legátütőbb erejű a hopik úgynevezett *hemiskachina* táncáról készült sorozata. A fényképek atmoszférateremtő erejéről magam úgy is meggyőződhettem, amikor 2001 nyarán alkalmam volt végigkövetni Warburg 1896-os útvonalát; s ahol lehetett, magam is készítettem képeket múlt és jelen összehasonlítása végett.

A Nyugati Partról visszatérve Warburg először ismételten Santa Fébe ment, majd meglátogatta az arizonai határ közelében lévő zuni pueblot, s onnan vonattal az arizonai Holbrook városába utazott, ahonnan a legkönnyebben megközelíthető volt a hopi rezervátum. Holbrook a mai napig is az a múltat idéző – bár turisztikailag átinterpretált – városka, amelyben az állomás melletti utcát úgy hívják, hogy „*Bucket of Blood Street*” (Egy vödör vér utca), s az idegenforgalmi brosúra úgy emlegeti hogy „*a town too tough for women and churches*”

³⁶⁶ Benedetta Cestelli Guidi, „Retracing Aby Warburg’s American Journey through his Photographs,” in Cestelli Guidi, Mann 1998, 45.

³⁶⁷ Warburg kamerájáról és a fényképezés technikai sajátosságairól ld. Ian Jones, „Warburg as a Photographer,” in Cestelli Guidi, Mann 1998, 48-52.

(túl kemény hely asszonyoknak és templomoknak).³⁶⁸ Hát még mennyire ilyen lehetett Warburg látogatásának idején, ahogy arról fotói – a végtelenbe vesző sín pár, a morcos kvéker asszony az állomás előtt, meg a kocsmák bejáratánál álldogáló fehérek és indiánok képei – is tanúskodnak (40. és 41. ÁBRÁK).

Holbrookban Warburg kibérelte Frank Allen mormon telepes kocsiját, s ezen a nem túl bizalomgerjesztő homokfutón tették meg ketten a 170 kilométeres utat a hopik földjére (42. ÁBRA). Első állomásuk a rezervátumon Thomas V. Kearn ír származású telepes *trading post*-jává vált, aki a fogyasztói társadalmat képviselte az indiánok között. A hopik földjén a mai napig is ez az egyetlen „shopping center,” amely egy benzinkútból és egy kis boltból áll (43. és 44. ÁBRÁK). Ezen a helyen működött akkoriban egy szerény állami iskola is, ahová a 19.–20. század fordulóján kényszerrel járaták az indián gyermekeket.

Az iskolában Warburg elvégzett egy érdekes kísérletet. Elmondott a tanulóknak egy mesét, amelyben villámlás szerepelt, és megkérte őket, hogy rajzolják le a villámot. Tizen-négy gyerekből tizenkettő modern konvenciók szerint, cikkcakkot rajzolt, kettő viszont az ősi hopi villám-szimbólumot, a nyílfejű kígyót vetette papírra. A kísérlet azt bizonyította Warburg számára, hogy a kép mögött ott rejlik a kollektív psziché és emlékezet, a *mnémé*, amely elraktározza és megőrzi a közösség szimbólumait.

Az indián kultúrával való ismerkedése kezdetén Warburgot elsősorban a díszítőművészeti elemek, a geometrikus dekorációk érdekelték, ezekben kereste a kollektív emlékezet megnyilvánulásait. Egy itatóvályút is azért fényképezett le például, mert felismerte rajta azt a tipikus lépcsős motívumot, amely az ezen a vidéken élő pueblo indiánok, sőt a navahók ornamentikájának is a sajátja. Warburg ezt a cikkcakkot is a villám stilizációjának tartotta, ám az arizonai tájkép könnyen meggyőzi a szemlélőt, hogy a geológiai rétegek felszíni metszete is szinte kínálja az efféle absztrakció lehetőségét (45., 46. és 47. ÁBRÁK).³⁶⁹

Warburg érdeklődése azonban hamarosan másfelé fordult: a hopi indiánok rituális-performatív művészete felé, amely táncaikban nyilvánult meg. A hopi vallás központi eleme az úgynevezett *kachin*-ekben való hit; ezek a szellemek, vagy istenségek hitük szerint a messzi hegyekben laknak, s a hopikat rendszeres időközönként meglátogatva segítik az éves mezőgazdasági ciklus folyamatát, a termés beérésének különféle fázisait, amely a szükséges esők megérkezése nélkül kudarcra van ítélve. A hopik igen bonyolult rituáléval rendelkeznek a teljes mezőgazdasági ciklusra, melynek egy részére a titkos, föld alatti szakrális vermekben,

³⁶⁸ Állítólag itt maradt meg legérzékenyebbül a múlt századi vadnyugat, a *trading post*okkal, a *saloon*okkal, a *Santa Fé – Pacific Railway* állomásával (itteni neve *Santa Fé Depot*), meg Campbell Kávéházával, ahol feltalálták az eredeti „*Son of a B*** Stew*”-t („kurafi perkelt”), stb.

³⁶⁹ A navahó művészet, különösen a szőnyegszövés ornamentikájának és a táj geometrikai formáinak párhuzamaira ld. Debra McQuiston, Lynne Bush, Tom Till, *The Woven Spirit of the Southwest* (San Francisco: Chronicle Books, 1995).

a *kivákban* épített oltárok előtt kerül sor, más részük viszont nyilvános tánc, amelyre Warburg idején még fehér embereket is beengedtek nézőnek. A táncoknak sokféle jelentése van, de jelentős motívum bennük az eső mágikus megidézése.³⁷⁰ Warburgnak sikerült egy ilyen háromnapos kachinatáncot végigkövetnie a rezervátum Oraibi nevű falujában, s halatlan szerencséjére még fényképezési engedélyt is kapott, ami már akkor is ritka privilégiumnak számított.

A hopik ugyanis – s velük együtt az összes pueblo törzs – vallási okokból ódzkodnak a fényképen való megörökítés minden formájától. Hozzájárult ehhez a fehér turisták több évtizedes tolakodó magatartása is, amelynek eredményeként ma már elő sem lehet venni a fényképezőgépet vagy kamerát a pueblo területeken.³⁷¹ Warburgnak viszont sikerült megnyernie a volgai német származású Henry R. Voth menonita tiszteletes támogatását, aki családjával akkor már évek óta Oraibi faluban élt, s próbálta keresztény hitre téríteni az indiánokat. Mindeközben sok másban is a segítségükre volt, ha kellett, még foghúzást is végzett (48. ÁBRA).³⁷² Voth közbenjárására Warburgnak még azt is megengedték a hopik,

³⁷⁰ Mivel a hopi etnológia nem tárgya könyvemnek, a bibliográfiából kihagyva, csak itt jelzek néhány fontos, a rítusokra vonatkozó szakmunkát: Armin W. Geertz, „A Typology of Hopi Indian Ritual,” *Temenos* 22 (1986): 41-56; Armin W. Geertz, „Prophets and Fools: The Rhetoric of Hopi Indian Eschatology,” *European Review of Native American Studies* 1 (1987): 33-45; Armin W. Geertz, Michael Lomatiway'ma, *Children of Cottonwood. Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987); J. O. Brew, „Hopi Prehistory and History to 1850,” in A. Ortiz ed., *Handbook of North American Indians* (Washington: Smithsonian Institution, 1979), 9. kötet: *The Southwest*, 514-22; Frederick J. Dockstader, „Hopi History, 1850–1940,” in A. Ortiz ed., *Handbook of North American Indians*, 9:524-32; Arlette Frigout, „Hopi Ceremonial Organization,” in A. Ortiz ed., *Handbook of North American Indians*, 9:564-76; Louis A. Hieb, „Hopi World View,” in A. Ortiz ed., *Handbook of North American Indians*, 9:577-580; Horst Hartmann, *Kachina Figuren der Hopi-Indianer* (Berlin: Museum für Völkerkunde, 1978); Emory Sekaquaptewa, „Hopi Indian Ceremonies,” in Walter H. Capps, Ernst F. Tonsing ed., *Seeing With a Native Eye. Essays on Native American Religion* (New York: Harper & Row, 1976), 35-43; Mischa Titiev, *The Hopi Indians of Old Oraibi* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971, 1972); Henry Voth, *The Oraibi Summer Snake Ceremony* (Chicago: Field Museum of Natural History, 1903, Anthropological Series 83); Wright, *Pueblo Cultures* (Leiden: Brill, 1986), stb.

³⁷¹ Antropológus-történész feleségemmel, Kristóf Ildikóval közösen tett utazásunk – melynek célja Warburg gondolkodásának a jobb megértése volt –, tartogatott néhány meglepetést. A kultúr- és művészet-történet világából a hopi rezervátumon egy Warburg fényképeinek a szerzői jogával kapcsolatos, aktuális kultúrpolitikai harc kellős közepébe csöppentünk. Kinek a tulajdonát képezik az etnológiai (és egyéb tárgyú) fényképek, a (fehér) antropológusokét (vagy művészettörténészekét) és intézményekét, vagy pedig a képeken megjelenített indiánokét? – A hopi Törzsi Tanács (Tribal Office) képviselőivel folytatott beszélgetésünk azonban meggyőzött bennünket arról, hogy a történetnek ezt a részét csak gondos előkészületek után és a hopikkal egyeztetve lehet publikálni. Erre egy későbbi időpontban kívánunk sort keríteni.

³⁷² Mivel Voth antropológiai tevékenysége sem tartozik könyvem fő témájához, a róla szóló szakirodalmat nem foglalom be a bibliográfiába, a legfontosabb forrásokat itt jelzem: Henry Voth, „Historical Notes of the First Decade of the Mennonite Mission Work Among the Hopi of Arizona,” *The Mennonite* (April 12, 1923); Henry Voth, „The Traditions of the Hopi” (Chicago: Field Columbian Museum,

hogy a tánc előestéjén részt vegyen a *kiváiban* a legtitkosabb szertartáson, másnapról pedig szabadon készíthette – azóta híressé vált – felvételeit, amelyekről a művészettörténész Cestelli Guidi ezt írja:

*E fotók nem-konvencionális esztétikai jellege meglepőnek tűnhet egy olyan reneszánsztudós részéről, aki számára a reprezentáció kompozíciós törvényei lényegi fontossággal bírtak. Ugyanakkor emlékezzünk arra, hogy Warburg mindig is 'a kultúra pszichológusa' akart lenni, aki úgy olvasta a képeket, mint egy korszak kulturális dokumentumait.*³⁷³

Nos, e fotók nem egyszerűen kordokumentumok, s nem is romantikus, esztétizáló képzőművészeti alkotások. Hanem a világ interpretált képei, melyek maguk is interpretációért kiáltanak – cáfolatául Gombrich és Barthes azon nézetének, hogy a fotográfia képes kód nélkül is üzenetet létrehozni. Interpretációért kiált nemcsak az az analitikus lelkesedés, amivel Warburg kamerája segítségével mintegy appropriálni próbálja a mítoszt és a rítust, hanem az a különös találkozás is, amikor a némiképp vadnyugati cowboynak maszkírozott Warburg joviálisan egy képre áll a rituális öltözetet viselő és boldogtalanul feszengő (talán a megörökítés bűnétől rettegő) indiánnal (49. és 50. ÁBRÁK). Egy másik képen Warburg enél is tovább megy: európai ruhában, arany óraláncsal és nyakkendővel a nyakán fejére tesz egy kachinamaszkot, mintha azt kívánná jelezni – mint Cestelli Guidi véli –, hogy ő is képes lehet a transzra, a mágikus metamorfózisra, arra, hogy természetfeletti kachinává váljon, akárcsak az indiánok a tánc során.

Ez a kép mintegy emblematikusan zárja le Warburg Amerika-élményét, az 'ősi kultúrával' való találkozást. Az óralánc, a nyakkendő, a kissé előredüledő has magabiztosságot, talán némi önelégültséget is sejtetnek, a fehér ember határozottságát, amellyel elsajátítja az idegent, 'a Másikat' a szó pozitív és negatív értelmében egyaránt. Ámde a hatalmas maszk alól Warburg mintha félénken és bizonytalanul pillantana kifelé. Tényleg így lesz? Sikerül az appropriáció, a racionalizálás, a megértés és megmagyarázás? Véleményem szerint korántsem látszik teljesen meggyőződve erről. Nem mosolygó, félig nyitott szája, tágra nyílt szeme azt sugallja, egyedül van, szeretne társakra lelteni e táncoló 'primitívek' között, ugyanakkor retteg is attól, hogy mi lesz, ha kitör az eksztázis, ha a démon eluralkodik az értelem fölött (51. ÁBRA). A kép tökéletesen kifejezi nemcsak Warburg személyiségének ellentmondásos oldalait és belső konfliktusait, de az egész fehér fajnak és nyugati civilizációnak a világban betöltött kétértelmű szerepét. Pontosan ez az az ellentmondásosság, amelynek oly

1905, Field Columbian Museum Publications 96, Anthropological Series 8); Alfred Siemens, „Christ and Culture in the Mission Field,” *Mennonite Life* (April 1962); Banton Wright ed., *Hopi Material Culture. Artifacts Gathered by H. R. Voth in the Fred Harvey Collection* (Flagstaff: Northland Press, 1979), stb.

³⁷³ “Retracing Aby Warburg’s American Journey...,” in Cestelli Guidi, Mann 1998, 41.

felejtethetetlenül sikerült huszonhét évvel később hangot adnia a kígyóritusról szóló előadásában, olyannyira, hogy ezzel megalkotta a posztmodern egyik kultikus szövegét.

Az emlékezés: „Előadás a kígyóritusról” (1923)

Az elmegyógyintézetben felolvasott szöveg mentegetőzéssel kezdődik: Warburg a tudós pontosan látja, hogy a népszerűsítő előadás, amely szakirodalom nélkül és főként múltbeli emlékeire támaszkodva készült, nem felel meg a maga állította tudományos mérce követelményeinek:

Azokat a megfigyeléseket, melyek ennek az előadásnak a kiindulópontjai, egy huszonhét évvel ezelőtt tett, a pueblo indiánok körébe vezető utam során gyűjtöttem. Figyelmeztetnem kell Önöket, hogy régi emlékeimet nem voltam képes olymértékben feleleveníteni és korrigálni, hogy Önöket annak rendje és módja szerint bevezethessem az amerikai indiánok lélektanába. Mi több, az általam szerzett benyomásoknak már csak azért is óhatatlanul felületeseknek kellett lenniök, mert a törzsek nyelvét nem beszéltem, ezenkívül egy mindössze pár hónapra korlátozott utazás nem is keltet az emberben igazán mély benyomásokat, ha pedig ezek időközben csak még elmosódottabbakká váltak, nem is ígérhetek többet e távoli emlékekhez fűzött reflexiók soránál. Annak reményében teszem ezt, hogy a képek közvetlen tanúsága netán messzebb vezetheti Önöket szavaimnál, és segíthet abban, hogy valami elképzelésük alakuljon ki egy kihalóban lévő civilizációról, valamint egy olyan kérdésről, amely a civilizáció általunk folytatott, általánosságban való tanulmányozása szempontjából oly kiemelkedő jelentőségű: mely elemeket nevezhetünk jogosan a primitív pogányság lényegi sajátosságainak?³⁷⁴

Ebben az idézetben Warburgnak szinte minden fontosabb vonása benne van: állandó bizonytalansága, önkorigáló hajlama; az a tulajdonsága, hogy véleményét sokszor szabadon csapongó reflexiók sorozatában fejti ki, hogy aztán váratlanul nagyívű elméleti kérdéseket tegyen fel, vagy ilyen következtetésekre jusson; s végül, de nem utolsó sorban a képekbe vetett bizodalma, illetve az a véleménye, hogy a közvetlenül tanúskodó képek és a reflexiót közvetítő szavak között dialektikus kapcsolat áll fenn.

Az előadás első részét Warburg a pueblo indián kultúra úgymond ‘racionális’ elemeinek szentelte, ismertette házaik struktúráját és díszítőművészetük motívumait, majd innen tért át vallásuk és rítusaik elemzésére. A már említett lépcsős cikkcakk-motívumot kígyóként értelmezte, amely rejtélyes és félelemgerjesztő démonként, a villámlás megszemélyesítőjeként tűnik fel. Fő kérdésfeltevése természetesen a reneszánsztudósé: „Ha egy pillantást vetünk a pogány Európában észlelt hasonló jelenségekre, végül is a következő kérdéshez jutunk el: milyen mértékben segíthetnek bennünket a pogány kozmológiának ezek a pueblo indiánok körében még mindig létező maradványai a primitív pogányságtól a klasszikus

³⁷⁴ A „Kígyóritus”-előadás Széphelyi F. György kitűnő fordításában Warburg műveinek válogatott magyar kiadásában olvasható (1995a, 233-54).

antikvitás magasan fejlett pogány kultúráján keresztül a modern civilizált emberig tartó fejlődés megértésében?” (i.m., 234).

A továbbiakban Warburg szabatos, bár nem hibátlan leírást ad a pueblok népéről és lakókörnyezetéről, nemcsak a hopikról, hanem belevonva tárgyalásába az Új Mexikóban látott (Laguna, Acoma, Zuni) településeket is. A kachinafigurákról például a következő, néprajzilag is hiteles bemutatást adja: „[a] házak belsejében babák függenek. Ezeket *kachina-babáknak* nevezik, amelyek természetű képmásai azoknak a maszkos táncosoknak, akik az időszakos munkák éves ciklusát kísérő ceremóniákon az ember és a természet közötti démoni közvetítő szerepét játsszák” (i.m., 235, ld. 52. ÁBRA). Ezután – elsősorban a régész-antropológus Jesse W. Fewkes kutatásai alapján – a misztériumok szent állatairól ír, az időjárásisten kígyóról, az égtájakat jelképező békáról és pókról, melyeknek képeivel a földalatti szentélyben, a *kivá*-ban a fétisoltár elé helyezett edényeket díszítették. Warburg maga is végzett gyűjtőmunkát e téren. Nemcsak említett kísérlete a Keam’s Canyon iskolájában, hanem az a rajz is, amit egy santa féi hotelszolga, Cleo Jurino rajzolt neki a szent kígyóról, bizonyítékként szolgáltat számára, hogy „a vallásos indián ilyen képek előtt idézi elő mágikus képességeivel az eső áldását hozó vihart. Praktikái közül a legdöbbenetesebb az eleven mérges kígyókkal űzött zsonglőrmutatvány. Ugyanis, amint Jurino rajzáról is láthatjuk, a kígyó alaki hasonlósága a villámhoz a mágikus affinitás viszonyát teremti meg a kettő között” (i.m., 236).

Mai olvasatban nem tűnik éppen ‘politikailag korrektnek’ sem a „zsonglőrmutatvány,” sem a Warburg által rendszeresen használt „primitív civilizáció” kifejezés. Igaza lehet Gombrichnak és Matthew Rampley-nek, amikor úgy értékelik, hogy Warburg történelemszemlélete evolúcionista, egyenesen darwini alapú volt, amelyben a racionalitás egyre növekvő mértékét és a démonikus babonaság fokozatos eltűnését tekintette normának, illetve a fejlődési fok mutatójának (Rampley 2000, 43). Jól látható ez például a következő idézetben: „A pueblo már nem tekinthető minden ízében vadembernek, aki nem ismer olyan eljárásokat, melyeknek segítségével kezében tarthatná jövője irányítását. [. . .] Másrészt azonban annak az európai embernek a technikai biztonság iránti érzékét sem sajátította el még, aki a jövőben bekövetkezendő eseménynek akként néz elébe, mint aminek egy organikus vagy mechanikai törvénynek megfelelően kell bekövetkeznie. Az indián félúton áll a logika és a mágia között, és tájékozódásának eszköze a szimbólum” (Warburg 1995a, 239).

Warburg a kígyórítusban (amelynek egyébként maga sohasem volt tanúja Oraibiban, csak olvasott róla) olyan szimbolikus cselekvést látott, amelynek célja az volt, hogy uralja a villámlást, a vihart. A „zsonglőrmutatvány” lényege az volt, hogy a hopi táncosok élő csörgőkígyókat vettek a szájukba, s különböző praktikákkal elérték, hogy az állatok a rituális transz alatt ne bántsák őket. Az ilyen típusú cselekményt Warburg tehát a „vadember” és

a racionális fehér ember világértelmezése és akció-stratégiái közötti átmenetként látta: „A legközelebbi zsákmányt megkaparintó primitív ember és a cselekedeteit megtervező s azoknak eredményével számoló felvilágosult ember között helyezkedik el az az ember, aki maga és a világ közé szimbólumokat iktat” (i.h.).

A vérbeli kultúr- és művészettörténész itt természetesen az ókori és kora újkori párhuzamokra mutat rá. Szinte diadallal említi, hogy míg a legtöbb európai számára szóba sem jöhet, hogy saját civilizációját a „vallásos mágia és vadság” ilyen állapotában képzelje el, holott Dionüszosz orgiasztikus kultuszában a menádok hajukat diadémként ékesítő kígyókkal jártak táncot (i.m., 246). A görög rítus ráadásul sokkal véresebb volt, mint a hopi, mert míg az indiánok végül visszaengedik a kígyókat a sivatagba, a görögök – testüket darabokra tépve – feláldozták őket. A kígyókultusz európai példái mellett képzőművészeti alkotások is megerősítik Warburg számára azt a tipológiát, amely a hopi szokásokból is elvonható: a kígyó-tisztelet egyik aspektusa a természet megzabolázását célozza, de átfordulhat annak ellentétébe is, amikor például a kígyóból ércbálvány válik, ahogyan azt Mózes IV. könyvében olvashatjuk. A másik aspektus pedig az egészség fenntartását szolgálja, amire Aszklepiosz kígyója a mai napig emlékeztet a modern patikák emblémáin feltűnve. A reneszánsz művészetben mindkét aspektus megjelent: a rézkígyó éppúgy kedvelt témája volt a festészetnek, mint a kígyók által elpusztított Laokoón és fiai; de a mindennapi életet ábrázoló zsánerképek között találunk olyat is, amelyik a templomtéren házaló, kígyóméreg elleni patikaszert áruló férfit mutatja, aki mágikus gyógyítóként – s hogy félelemmel elegy tiszteletet keltsen –, állatait is kiállítja (53. és 54. ÁBRÁK).

Ezen a ponton Warburg mindeddig szinte brutálisan evolúcionista érvelése mintha feloldódni látszanék, hogy végül az igen meglepő konklúzióba forduljon. A kígyókultusz áttekintésével azt a folyamatot kívánta bemutatni, melynek során a birtokbavételt gesztusokkal szolgáló szimbolizmus fokozatosan a csupán gondolatokban létező szimbolizmus-hoz vezet. „Ha a *religio* összekötést jelent, akkor a primitív állapotból a kilábalást az fogja jelezni, hogy ez a kötelék, amely az embert a túlvilággal köti össze, egyre szellemibbé válik: az ember, aki többé már nem ragaszkodik a maszk szimbólumához, pusztán elméje működtetése révén is felismeri a kauzalitást, és közeledik a mitológia verbális rendszeréhez” (i.m., 249).

Warburg utolsó kérdése még a racionális kutató álláspontját tükrözi: „Hogyan szabaddíthatja ki magát az emberi nem ebből a kényszerű kötésből, mely egy olyan mérges hullóhöz fűzi, amelyben a dolgok okát látja megtestesülni?” (i.h.). A válasz látszólag a haladás és a technika dicsőítése kell hogy legyen, melyek logikus magyarázatot adnak nekünk arra, hogy mi a hulló, vagy hogyan keletkezik a villám, sőt, arra is megtanítanak, hogy miként tudjuk megszelídíteni a félelmetes elektromos energiát villanydrótjainkkal és elektromos ké-

szülékeinkkel. Látszólag minden rendben van: „Ott, ahol a mitikus képzeletet a kauzalitás technikai magyarázata váltja fel, az ember megszabadul primitív félelmétől” (i.h.).

De valóban így van ez? Vajon mondhatja-e ezt az a Warburg, aki még a saját félelmeit sem volt képes racionalizálni, s akit annyira legyőztek démonai, hogy Kreuzlingenben kötött ki? A kultúrtörténész kételyei elementáris erővel törnek ki: „Mintha vonakodnánk eldönteni azt a kérdést, hogy ez a mitológiai szemlélettől való elszakadás valóban segít-e az emberiségnek abban, hogy megfelelő választ találjon a létezés kérdéseire” (250).

Warburg itt rámutat ‘a fehér emberre’, aki „a kigyókultuszt lerombolta és úrrá lett a villám keltette félelmen.” Ő a bennszülötteket és az indiánokat elüldöző aranyásók leszármazottja, Uncle Sam – Warburg egyik saját, 1896-os fotóján látható –, amint cilinderében büszkén sétálva San Francisco utcáin éppen elhalad egy álklasszicista rotunda mellett. Feje fölött ott futnak az elektromos vezetékek, „Edison rézkígyói,” amelyek révén sikerült a világot kicsavarni a természet kezéből (i.h., 55. ÁBRA).

Az előadás befejezésében Warburg gyakorlatilag feladja korábbi leegyszerűsítő történelemszemléletét és kétségeit fejezi ki, hogy az atavisztikus örökség legyőzése a technika és a logika segítségével valóban egy jobb és magasabbrendű civilizációhoz juttat-e el. Érdemes teljes terjedelmében idézni a két utolsó bekezdést:

A mai amerikai már nem tiszteli a csörgőkígyót. A rabszolgaságba vetett elektromosság, a dróthban fogva tartott villám olyan civilizációt hozott létre, melynek nincs szüksége pogány költészetre. De mivel pótolta ezt? A természet erőit többé már nem antropomorf alakban látjuk: az emberi kéz érintésére engedelmes, egymást követő hullámok végtelen soraként fogjuk fel őket. Ezekkel a hullámokkal a gépkorszak civilizációja mindazt lerombolja, amit a mítoszról kibontakozó természettudomány oly roppant fáradsággal ért el, az áhitat menedékhelyét, a szemlélődéshez szükséges távolságot.

A modern Prométheusz és a modern Ikarosz, Franklin és a Wright fivérek, a repülőgép feltalálói voltak távolságérzékkünknek ama végzetes lerombolói, akik azáltal fenyegetnek, hogy a világot visszavezetik a káoszba. A távíró és a telefon lerombolja a kozmoszt. De a mítoszok és szimbólumok azáltal, hogy spirituális kötések próbálnak létrehozni az ember és a külvilág között, megteremtik a hit számára azt a teret és az ész számára azt a távlatot, melyet az azonnali elektromos kontaktus megsemmisít, feltéve, hogy egy fegyelmezett emberiség nem veszi ismét igénybe a lelkiismeret fékező erejét (Warburg 1995a, 250).

A fenti sorokban az a legmegkapóbb, hogy Warburg nem fordul át romantikus antiracionalistává, hanem megpróbálja kiegyensúlyozni a kiegyensúlyozhatatlant: azt mondja, hogy a legújabb tudomány lerombolja azt, amit a reneszánszban és a kora újkorban diadalra jutott tudomány kiszabadulva a mítoszokból megteremtett. Mindezenközben pedig hitet tesz a mitikus és szimbolikus világlátás létjogosultsága mellett is, hiszen, véli, csak ebben a perspektívában nyílhatott meg az ész számára az a távlat, amely a fejlődést lehetővé tette.

Ha eltűnik ez a távlat, ha megszűnik az áhitat menedékhelye, akkor már csak az emberiség lelkiismeretének fékező erejében reménykedhetünk.

Paradox helyzet, paradox gondolatok, a tudomány úgy jár, mint Kronosz, akit felfalnak a saját gyermekei. Ez a feloldhatatlan ellentmondás szinte csemege a jelenkori posztmodern gondolkodásnak: innen ered Warburg posztstrukturalista recepciója, amely izgalmas gondolatok mellett alkalmanként elképesztő felvetéseket is tartalmaz.

Az emlékezés: posztstrukturalista recepció

Szóljunk még egyszer Warburg személyiségének azon vonásairól, amelyek oly rokonszenvéssé teszik őt a mai, posztstrukturalista kritikusok számára. Első olvasásra meglepő az a fordulat, amit a „Kígyóritus”-előadás összegzésében végrehajt, ám a racionalista kívülállás és az empátia közötti ingadozás máshol is megtalálható műveiben, de leginkább magánfeljegyzéseiben, naplójában, levelezésében érhető tetten. Amikor 1890-ben például az foglalkoztatta, hogy a mimetikus művészet miként fordul dekoratívba, és hogy mindennek mi a társadalomtörténeti jelentősége, a már említett Gottfried Semper és Tito Vignoli műveinek hatására így írt menyasszonyának, Mary Hertznek:

Hogyan válik dekoratívvá a művészet és ez a folyamat miként gyökerezik organikusan a művészet lényegében? Miért beszélünk a művészet hanyatlásáról, amikor az dekoratívvá válik? Ez talán összefügg azszal, ahogy hozzáállunk a külvilághoz, mindig okokat és magyarázatokat keresve. Ez talán olyan folyamat, amelyben a művészet csak egy fázist képvisel a külvilág jelenségeinek elrendezése során. [. . .] Talán fel kell tételeznünk, hogy a művészi termelés csak egy átmeneti állapot a harmadik fázis felé, amikor helyét átveszi a tudományos, racionális értelmezés.³⁷⁵

Kedvese, aki maga is festő volt, természetesen nem fogadta túl lelkesen ezt az evolúcionista magyarázatot, amely a művészet szükségszerű eltűnését jósolta egy magasabbrendű forma eluralkodásával. A kritika hatására Warburg is átgondolni kényszerült tézisé, és újévi levelében már módosítva adta elő azt:

Ami a fejlődési fázisokat illeti, én úgy képzelem, hogy eredetileg ezek ebben a sorrendben következtek el, de ezután már szabadon felhasználhatók az egyéni diszpozíciónak megfelelően. [. . .] És az egyáltalán nem biztos, hogy a magasabb (azaz a később kifejlődött) szint egyben a hatékonyabb is, tehát semmi sem igazolja, hogy a művészeknek le kellene mondaniuk arról a jogukról, hogy folytathassák tevékenységüket (idézi Gombrich 1986, 82).

A későbbi, magasabb, és a korábbi, talán hatékonyabb szint összevetése itt már mintegy megelőlegezi a „Kígyóritus”-előadás ambivalens konklúzióját. Warburg naplója azonban még meglepőbb, szigorúan magánhasználatra szánt megjegyzéseket is tartalmaz. „Néha úgy

³⁷⁵ Levél Mary Hertznek, 1890. december 15; idézi Gombrich 1986, 81.

tűnik nekem, hogy pszichohistorikusi szerepemben autobiográfusi reflexként próbáltam meg diagnosztizálni a nyugati civilizáció skizofréniáját annak fennmaradt képeiből.³⁷⁶ A „Kígyórítus”-előadáshoz fűzött, publikálatlan magánjegyzeteiben önmagát is belevonja a ‘nyugati civilizáció’ skizofréniájába, mintegy tiltakozván az ellen, hogy rítuselemzését bárki is valamely felsőbbrendű intellektus logikus elemzőmunkájának vélje:

Ez a vázlat semmiképpen se tekintessék fennsőséges meglátások eredményének, s még kevésbé tudománynak, inkább egy megváltást kereső kétségbeesett vallomásának, ami arról tanúskodik, hogy a szellem felfelé törekvését meggátolja a testi okok projekciójának kényszere. [. . .] Ez a szöveg egy gyógyíthatatlan skizoid vallomása, a lélekgyógyászok archívumába helyezve.³⁷⁷

Talán különösebb magyarázat nélkül is érthető, hogy a dekonstrukción iskolázott posztstrukturalista kritika miért fedezte fel olyan lelkesen ezt a Warburgot. A német kultúrtörténész ambivalenciájának jelentősége a modern kultúraértelmezések szempontjából már Gombrich könyvében is felbukkan, pedig az még egyáltalán nem tekinthető a posztmodern kor termékének: „Bizonyos szempontból a „Kígyórítus”-előadás konklúziója Warburg elmebetegségének feltörését is dokumentálja; ugyanakkor arról az erőfeszítésről tanúskodik, ahogy Warburg megpróbált egy egységes kultúrafilozófiát létrehozni, olyat, amely anélkül veti el a progresszió könnyű optimizmusát, hogy feladná a múlt- és jelenbeli emberi civilizáció értékelésének a jogát” (Gombrich 1986, 225).

Miután megalapoztuk és kontextualizáltuk Warburg jelentőségét a posztstrukturalista kultúraelmélet számára, térjünk vissza könyvem alapkérdéséhez: hogyan kapcsolódik mindez szövegek és képek viszonyához? A „Kígyórítus”-előadást elemző posztstrukturalista megközelítésű írások szinte egyként állítják tárgyalásuk középpontjába Warburg szimbólum- és képelméletét, amelyet természetesen más posztmodern szempontokkal, például a képek politikájával vagy pszichoanalitikus perspektívákkal egészítenek ki. Ezen írások közül legmegalapozottabbnak és legkiegyensúlyozottabbnak Ulrich Raulff tanulmányait találom (1988, 1998). Továbbá igen gondolatébresztő elemzést írt Philippe-Alain Michaud is, aki a Warburg tanulmányozta 1589-es firenzei interlúdiumokat vizsgálta újra az amerikai indián rítusok tükrében.³⁷⁸

Tárgyalásra érdemes még két további, amerikai szerzőtől származó posztmodern értelmezés is: Michael P. Steinberg kísérő tanulmánya a „Kígyórítus”-előadás angol kia-

³⁷⁶ Idézi Gombrich 1986, 303.

³⁷⁷ Ezek a jegyzetek nem jelentek meg a „Kígyórítus”-előadás magyar kiadásában. Az eredeti német szöveg megtalálható Gombrich Warburg-biográfiájában (1986, 217-27). Az idézet helye: Gombrich 1986, 226-7.

³⁷⁸ Michaud, „Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals” (1998).

dásához (1995), valamint Kurt W. Forster összefoglalása Warburg két kontinensen folytatott rítuselemzéseiről (1996). Mindkét írás tetszetős gondolatmenetet és érdekes felvetéseket tartalmaz, de véleményem szerint olyan területre tévednek, amely már túl van az Umberto Eco által az 'interpretáció határaiként' kijelölt demarkációs vonalon. Végezetül utalni fogok még egy posztstrukturalista, jelesül feminista olvasatra, amely sajnálatos módon az elrettentő példát képviseli, s leginkább azt mutatja meg, miként lehet brutálisan kihasználni és félreértelmezni nemcsak régi művészeket, de gondolkodókat is.

A „Kígyórítus”-előadás eredeti német szövegének Raulff által gondozott 1988-as kiadása forradami tett volt, és a kiadó terjedelmes utószava mindent megtett annak érdekében, hogy gazdag és precízen megalapozott kontextust teremtsen a korántsem egyszerű, igen sok jelentésrétegű szöveg köré. Raulff 1998-as újraértelmezése immár szinte kizárólag a kígyószimbólum általános kultúrtörténeti, és Warburg személyiségében, gondolataiban ugyancsak meghatározó jelentőségével foglalkozik. A kígyót paradigmaticusan posztmodern szimbólumnak tartja, amely végtelen számú poliszémia trükkös hordozója, s Raulff gazdag kultúrtörténeti bizonyítékokkal támasztja alá Warburg eredeti gondolatmenetét, amely a kígyó és a hozzá kapcsolódó rítusok eredendően sokértelmű, gyakran paradox természetét kívánta megragadni az előadás során. Mindez azonban nemcsak általános kultúrtörténeti kontextusban igaz, hanem Warburg pszichéjére és mentális problémáira nézvést is. Nietzsche és Burckhardt kultúraelméletének, valamint Freud mito-pszichológiájának kontextusában Warburg számára a kígyó éppúgy megtestesítette a saját rémálmait, mint amennyire az öngyógyítás eszközévé is vált. Raulff ugyanakkor hangsúlyozza, hogy nem a hagyományos interpretációk – a kultúrtörténeti, vagy a személyes-pszichológiai értelmezések – vonalát kívánja követni, hanem az előadás főszereplőjéből, a kígyóból magából indul ki, amelynek polivalenciája, állandóan eltűnő és átforduló szimbolizmusa egyrészt kitűnő hordozójává vált Warburg sokszor paradox mondanivalójának, másrészt komplex képvilágot és hivatkozási alapot is teremtett a gondolatmenetnek.

A kígyó, ahogyan Warburg jegyzeteiben megjegyezte, „maximális mobilitást ötvözött azzal a tulajdonságával, hogy minimális célpontot nyújtott ellenségeinek.”³⁷⁹ A német szerző ezt azzal egészíti ki szellemesen, hogy a kígyó szemiotikájával „maximális szemantikai mobilitást nyújt minimális grafikai célpontként” (i.m., 71). Végkövetkeztetése szerint:

³⁷⁹ Raulff itt a Warburg Intézet archívumában őrzött Warburg-jegyzeteket idézi, amelyekben Aby enciklopédikusan felvázolta a kígyó lehetséges tulajdonságait és azok szimbolikus jelentéseit (Raulff 1998, 69-71).

Warburg víziója immár nem tartalmaz erőteljes, mindent megmagyarázó jelöltet³⁸⁰ (mint Isten, jelentés, vagy történelem), csak egy protagonistát, a kígyót, amely a többértelműség és a poliszémia szimbóluma. [. . .] Warburg az indián kígyóritusról szóló előadásában láthatóan egy olyan trópuszt talált, amely lehetővé tette számára, hogy megkerülje a monoteizmus szikláját, és megtalálja mögötte az „örök pogányságot,” amely valamikor létezett, majd újra meg újra feltámadt a civilizáció története során. A pogány antikvitás feltámadása kígyótermészetű volt, „időről időre majdnem-halálos álomba süllyedt, majd bőre váltásával metamorfózison ment át” – s talán a kultúrának nincs is más élete (Raulff 1998, 74).

Warburg maga így írt minderről: „Talán azt is mondhatjuk, hogy mindenütt, ahol szenvedéssel és a megváltást vakon kereső magára hagyott emberiséggel találkozunk, ott kell lennie a kígyónak is a közelben okmagyarázó kép gyanánt” (Warburg 1995a, 249).

Raulff 1998-as cikkében kritikával illeti Michael Steinberg 1995-ös elemzését, amely annyira szubjektum-központúra sikerült, hogy a Warburg személyiségével és zsidó identitásával kapcsolatos spekulációk sokszor az abszurdítás szélére sodorták a szerző által produkált ‘túlinterpretációt’ (Raulff 1998, 67). Valóban, bármennyire érdekesek is Steinberg fejtegetései és vizuális példái, a Warburg-kérdéskör komplexitásában járatos olvasó hitetlenkedve szemléli például a német hadifényképészek által az első világháborúban készített „Jüdische Kriegspostkarten” sorozatból a lódzi zsidókat ábrázoló csoportképet vagy az 1905-ös, Voth tiszteletes által felvett, ‘ellenséges’ hopikat ábrázoló fotót, amelyeknek ikonográfiája – Steinberg szerint – megvilágító erejű lehetne a „Kígyóritus”-előadás mondanivalója szempontjából (Steinberg 1995, 84-5). Steinberg maga is spekulációnak tekinti érvelését, amelyet semmi sem támaszt alá, ám a gondolat – mint mondja –, annyira csábító, hogy lehetetlen elhessegetni azt (i.m., 85). Steinberg szerint Warburg számára a hopik párhuzamot jelentettek saját közösségével, a zsidókkal, akiket régi vallásuk túlélő reziduumaival terheltlen egyrészt ugyanolyan primitíveknek látott, mint az indiánokat, másrészt pedig úgy találta, hogy mindkét csoport – saját hitvilága és világképe által – mintegy karanténba zárja magát a technikai civilizáció és a kulturális modernizáció által táguló, globalizálódó világban. Igaz, hogy Warburg jegyzeteiben, amelyeket a kígyóritus-szöveg fogalmazásakor saját magának írt, vannak utalások a német hadsereg zsidó katonáinak a viselkedésére és az ott előforduló rejtett antiszemitizmusra (amit katonáskodása idején Warburg maga is megtapasztalt az 1880-as években), ám az a tény, hogy Steinberg elemzése túlnyomórészt ezekre a biografikus és pszichoanalitikus aspektusokra koncentrál, Warburg gondolatainak művészet- és kultúrtörténetileg ma is érvényes relevanciáját oltja ki, s a hangsúlyt egyfajta ‘poszt-modern politikai korrektség’ diszkurzusára helyezi. Ez Warburg számára bizonyára nemigen

³⁸⁰ Dorothea McEwen Raulff német szövegét angolra fordítva ezen a helyen a ‘signifier’ kifejezést használja, nyilvánvalóan hibásan, hiszen a mondat kontextusából kiderül, hogy itt jelöltről, ‘signified’-ről van szó.

bírhatóbb különösebb jelentőséggel. Közismert, hogy a posztstrukturalizmus mit sem törődik a szerzői intencióval, ám, ha egy modern interpretátor a saját preferenciáit és politikai ágendáját egy elemzésen keresztül kívánja érvényre juttatni, véleményem szerint, célszerű ehhez olyan anyagot választania, ahol a tárgy és az elemző szubjektum természetesen konvergál, vagyis nincs szükség semmiféle értelmezői erőszaktételre.

Hasonlót tapasztalunk Kurt Forster „Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents” című tanulmánya (1996) kapcsán. A cikk intellektuálisan stimuláló gondolatmenete arra a feltevésre épül, hogy Warburgnak központi problémája maradt az amerikai prehisztorikus civilizációval való találkozása, s hogy ez az élmény a továbbiakban aztán minden gondolatát, döntését, ítéletalkotását és projektjét befolyásolta. A biográfia ugyanakkor erőteljesen rácsfol erre a vélekedésre, hiszen úgy tetszik belőle, hogy Warburgnak bár időről-időre valóban eszébe jutottak amerikai élményei (ld. fentebb idézett 1907-es levelét James Mooney-hoz), a téma csak 1923-ban merült fel benne oly módon, hogy az mintegy kikövetelje feldolgozását.

Mindezeket figyelmen kívül hagyva Forster amellet érvel, hogy a Warburg Kultúratudományi Könyvtár híres ovális olvasótermének tervét az alapító talán a hopi szentélyek, a *kivák* – mint a szent tudás megvalósulásának *Denkraumja* – mintájára találta ki. Forster érdekes – ám egyben ellentétes – párhuzamot is talál ehhez: a nagyjából ugyanabban az időben épült wilhelmsruhi villamoserőmű ugyancsak ovális központi vezérlőtermét, amely érvelésében mint az új technikai civilizáció *Denkraumja* jelenik meg (i.m., 11-13). Jól elhelyezett illusztrációival a cikk igazán magával ragadó, s csak második olvasásra gondolkodik el az olvasó, hogy: 1/ a kivák nem ovális, hanem kör-alaprajzúak voltak, ám csak a régebbiek, azok, amelyek az európai középkor idején épültek, azok viszont, melyeket Warburg személyesen láthatott Oraibi faluban a hopik között, már az új stílus szerint, négyzetes alaprajzzal készültek. 2/ Gerhard Langmaack valóban Warburg ötlete alapján tervezte oválisra a könyvtár olvasótermét, ám annak ideája – mint azt minden biográfia hangsúlyozza –, Kepler kozmogóniájából származott. Kepler, mint az közismert, bebizonyította, hogy az égitestek nem kör-, hanem ellipszis alakú pályán keringenek, s e kérdésnek Warburg, a reneszánsz kutató számára nyilvánvalóan megvolt a maga szimbolikus jelentősége. Nem valószínű, hogy összekeverte volna Ptolemaiosz, Kopernikusz, vagy Kepler kozmológiai koncepcióit.

Egy másik helyen Forster úgy fogalmaz, mintha Oraibiban Warburg személyesen is látta volna a kígyóritust (Forster 1996, 9), holott számtalanszor leszögezett és dokumentált tény az, hogy ő a *hemiskachina* táncot látta, viszont Kreuzlingenben valóban a kígyóritusról beszélt etnológiai olvasmányai és a Voth tiszteletestől kapott információk alapján. Sajnálatos, hogy ezek a – nyilvánvalóan szakmai túlfűtöttségből keletkező pontatlanságok – megkérdőjelezik az egész érvelés hitelét, holott Forster számos egyéb értelmezése megszívlelendő,

s összhangban van a tudományos tényekkel csakúgy, mint a posztstrukturalista kultúrakutatás ágendájával. Ennek bizonyítására hadd idézzem azt a – Gombrich véleményét is megerősítő – gondolatát, amely a kreuzlingeni előadás általános jelentőségét emeli ki: „[Warburg] előadását néhány nyugtalanító és misztikus gondolattal zárta, amelyek azonban korántsem elmebetegségének jeleként értékelendők, hanem a kultúra természetét feltáró, nehezen megszerzett ismeretekként. És ezek máig sem vesztek jelentőségükből” (i.h.).

Míg Forster jelentős meglátásai bizonyos mértékig feledtetik pontatlanságait, Margaret Iversen 1993-as cikke, amelyben ‘felfedezte’ Warburgot a feminista kultúrakritika számára, véleményem szerint több mint bosszantó, egyenesen káros. A cikk már címében bejelenti „a warburgi tradíció visszavételét,”³⁸¹ illetve appropriációját a művészettörténet feminista orientációjába. Mivel a tanulmányt Donald Preziosi 1998-ban megjelent reprezentatív művészettudományi antológiája (*The Art of Art History*) is újraközölte, s így napvilágra kerülése után hamarosan mintegy klasszikussá vált, érdemes közelebbről is megvizsgálni a posztstrukturalista Warburg-recepció e fontos dokumentumát.

Iversen programja az, hogy bevonja Warburgot a feminista kultúraelmélet előfutárai közé, mivel, mint mondja, „az új művészettörténeti módszertan kidolgozásában gondolatai értékesek, felhasználhatók lehetnek” (1998, 215). E feminista szempontból jelentkező hasznosság szerint abban áll, hogy „Warburg műve az esztétikai és kutatói teljes elfogulatlanság [*detachment*] implicit kritikáját adja, és bizonyos fokig megelőlegezi a feministáknak a tudomány- és fallocentrikus logikával szemben megfogalmazott kritikáját” (i.h.). Iversen cikke maga is bizonyíték arra, mi is fogja meg a posztmodern gondolkodókat Warburgban: annak dialektikus szellem/test, értelem/érzelem, logosz/pátosz értelmezése, mélyen gyökerező többértelműségei, a kultúra oszcillálását feltételező filozófiája, illetve a művészeti- és kultúrjelenségek „deproblematizált,” egyfókuszú bemutatásával szembeni viszolygása. Ami viszont teljesen kiábrándító Iversen tanulmányában, az egyrészt a rendkívül alacsony színvonalú tudományos dokumentáció, másrészt pedig az az előítéletes prekoncepció, ami az érvelés gerincét alkotja.

Ez utóbbi pedig arra a feltevésre alapul, hogy „Warburg eredményei legjobban Panofskyval összehasonlítva értékelhetők” (i.h.). Az összehasonlítás révén Iversen azt reméli, hogy egy „tisztességesebb” Warburg-olvasatot kapunk (217), ám valójában az történik, hogy az amerikai kutatónő félreolvassa és kihasználja úgy Panofskyt, mint Gombrichot, s ezzel szemben meg sem említi azt a korszakos jelentőségű Warburg-értelmezést, amely már 1930 óta biztosítja a kereteket Warburg kultúra-konceptiójának alkotó feldolgozásához, és amelynek megállapításaihoz igen hasonló következtetésekre Iversen maga is eljut. Edgar

³⁸¹ Iversen, „Retrieving Warburg’s Tradition” (1998 [1993]), 215-25. Iversen cikkének részletes kritikáját ld. tanulmányomban: Szőnyi, „Le intuizioni di Aby Warburg alla luce sfide postmoderne” (2002), 193-9. Angolul: „Warburg’s Intuitions in Light of Postmodern Challenges.” *Umeni* [Prága] 49 (2001): 2-9.

Wind „Warburg’s Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik” című tanulmányára gondolok, amelyet azóta is rendszeresen újraközölnek, s a sors iróniájaként Preziosi is beválogatta szöveggyűjteményébe, éppen Iversen cikke elé. A két tanulmányt egymás mellett olvasva igazán szembetűnő az utóbbi kritikai torzítása.

Ebben a kontextusban az olvasó kényelmetlenül feszengve veszi tudomásul például Iversennek azt a ‘felfedezését,’ hogy Warburg számára azok a történeti események és kultúrjelenségek voltak igazán izgalmasak, amelyek valamilyen átmenetet képviseltek vagy heterogén állapotra utaltak (pl. a korai reneszánsz, vagy a reformáció Észak-Európában; ld. Iversen, i.m., 222).

A korábbi művészettörténész-generációk ‘fair olvasata’ megkívánta volna ezen a helyen Wind idézését, aki, mint említettem, már 1930-ban leszögezte:

Warburg mindig a köztes területek tanulmányozását választotta, méghozzá azokban a korszakokban, amelyeket ő átmenetinek, vagy konfliktusosnak tartott, például a korai firenzei reneszánszt, a holland barokkot, vagy a klasszikus antikvitás késő, orientalizáló korszakát. Továbbá ezekben a korszakokban mindig olyan személyiségeket tanulmányozott, akik akár foglalkozásuk által, akár a sors szeszélye folytán kétértelmű pozíciót foglaltak el: például azok a kereskedők, akik egyben műgyűjtőkké váltak, s így esztétikai érzékük összefonódott üzleti érdekeikkel; vagy azok az asztrológusok, akik a valláspolitikát kombinálták a tudománnyal, s így megalkották a maguk ‘veritas duplex’-ét (Wind 1998, 213).

A probléma természetesen nem az, hogy Iversen nézetei megegyeznek Wind véleményével, hanem az, hogy ezek kifejtése közben olyan warburgianus tudósokat tárgyál lekezelően, mint Panofsky és Gombrich. Ahogy a reneszánsz kutatásban az 1990-es évektől divattá, sőt, kötelezővé vált ‘elkülönböződni’ egy Frances Yates-től,³⁸² ugyanez a művészet-történetben is lezajlott Panofskyt és Gombrichot illetően.³⁸³ Iversen azt veti ‘a két nagy’ szemére, hogy interpretációikban „deproblematizálták” Warburgot, akinek vibráló, ellentmondásos filozófiája náluk így a felvilágosodás kritikátlan dicsőítésévé változott (Iversen 1998, 216). Szomorú látni, hogy jobb sorsra érdemes koncepciók, mint a ‘Felvilágosodás,’ a ‘humanizmus’ vagy a ‘transzcendentális ego’ miként válnak egyes posztstrukturalista kritikusok zsargonjában pofozózsákokká, amelyeken kötelező elvégezni a bemelegítő gyakorlatokat.

Fentebb már sokat idéztem Gombrichtól, s ezek az idézetek világosan bizonyítják, hogy ő maga sohasem volt a felvilágosodás kritikátlan felmagasztalója, ugyan miért tartotta volna

³⁸² Erre vonatkozólag ld. könyvem, *‘Exaltatio’ és hatalom* (1998) „Frances Yates és a reneszánsz mágia újralfedezése” c. fejezetét (93-9).

³⁸³ A ‘Panofsky-vitát’ Donald Preziosi nyitotta meg *Rethinking Art History* (1989) c. könyvével, amelyben megsemmisítő kritikát gyakorolt Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984) c. monográfiájáról.

annak Warburgot? Ugyanezt állapíthatjuk meg Panofskyról is. Elég csak Gombrichnak a neoplatonista szimbolikus képekről, vagy Panofskynak Suger apát miszticizmusáról írt tanulmányára gondolnunk. Ugyanakkor azt is láthattuk, hogy Warburg nagyon is racionalista és evolúcionista gondolkodású volt – ebben a tekintetben teljes mértékben korának gyermeke –, aki csak ritka tragikus pillanatokban (például a „Kígyóritus”-előadás körülményei között) jutott el a tudomány racionalizmusának megkérdőjelezéséig. Mai szemmel nézve kétségtelenül ezek a legizgalmasabb elemek életművében, ám e néhány bekezdés és naplójegyzet alapján semmiképpen sem tehető zárójelbe az életmű más szempontból ugyancsak korszakos jelentőségű többsége.

Gombrich tisztán látta Warburg eme kétarcúságát és biográfiájában nyugtázta is a pozitivistikus optimizmus tragikus-heroikus jelenlétét a mester műveiben:

[A 19. század második felében] remény volt arra, hogy a pszichológia tudományos választ fog adni a kultúra fejlődésének kérdéseire. Warburg diákévei egybeestek ezzel a reményteljes időszakkal, amikor még lehetett binni e projekt megvalósíthatóságában (1986, 102).

Ennek az optimizmusnak a lenyomata mindenütt megtalálható Warburg írásaiban: a korai rendszeres tanulmányoktól az utolsó évek nagy torzójáig, a *Mnemosyne* képes atlaszig (erről ld. fentebb, 70). Warburg természetesen nem volt annyira szűklátókörű, hogy kritikátlanul higgyen Frazer és Tylor evolúcionista modelljeiben, a mágiából a valláson keresztül diadalmasan kifejlődő tudomány ideájában. Mint láttuk, tisztában volt azokkal a veszélyekkel, melyeket a technológia felmagasztalása jelenthetett, sokszor akár a klasszikus tudomány ellenében is: „De mintha vonakodnánk eldönteni azt a kérdést, hogy ez a mitológiai szemlélettől való elszakadás valóban segít-e az emberiségnek abban, hogy megfelelő választ találjon a létezés kérdéseire” (Warburg 1995a, 250).

Ha Warburgot a (poszt)modernitás megalapozójának látjuk azért, mert rámutatott a jelentés immanens többértelműségére, hogyan tagadhatnánk meg ezt az elismerést Warburg azon barátaitól és munkatársaitól, akik a legtöbbet tették a művészet konvencionális voltának általános elméletté emeléséért, mely elmélet *per definitionem* lehetetlenné teszi az alkotó, a mű és a befogadó közönség merev szétválasztását. Iversen előítéletei különösen igazságtalanok Cassirerrel szemben, aki – mint fentebb láttuk – nemcsak szoros barátságban és szellemi rokonságban volt Warburggal, de közvetlenül bábáskodott a „Kígyóritus”-előadás megszületésénél is. Véleményét Saxl a következőképpen tolmácsolta Warburgnak: „Nincs az egész világon senki, akit a maszkírozás általad tárgyalt problémája jobban érdekelne, mint Cassirer, aki most dolgozik *Szimbólumelméletének* második kötetén – mely a mitoló-

giával foglalkozik –, és ő azt mondja, hogy a te megközelítésed éppen a legalkalmasabb módnak tűnik a számára.”³⁸⁴

Visszatérve immár a hasznos és valóban értékes Warburg-recepciókhoz, számomra úgy tűnik, hogy mindmáig az egyik legjobb és a posztstrukturalista elmélet szempontjait igen érzékenyen alkalmazó értékelést Radnóti Sándor írta meg még 1986-ban.³⁸⁵ Radnóti a ‘pátoszminták’ fentebb tárgyalt (ld. a 55. skk. lapokon) warburgi koncepciójának értelmezésekor a kulturális emlékezet (*mnemosyne*) kérdését Jung kollektív tudatalattijának az elméletével összevetve magyarázta. Jung és Warburg kísérletében az volt a közös, hogy mindketten bizonyos nagy archetípusokat, mítoszokat kutattak, amelyeket egy kollektív bázis alapjából eredeztettek, s a rítusokat, képi formákat és szimbólumokat ezek szublimátumának tartották (Radnóti 1986, 115-7). E szublimátumok mindkettőjük szerint valamilyen az emlékezés révén jöttek/jönnek létre, illetve ezek segítik a visszaemlékezést a kollektív mintákra. A jungi archetípusok és a warburgi pátoszminták sokszor tartalmilag is egybeesnek, ám ez az egybeesés azért nem fedheti el alapvető különbségeiket.

Mindenek előtt a diszciplínák különbségét: „a művészet- és kultúrtörténész a lelkiállapot kifejezését *látja* anyagán, s ebből épít pszichológiát, a pszichológus pedig a tudattalan szimbolikus *kép*nyelvének nagy freudi felismeréséből jut el a mitológémák *kép*nyelvének vizsgálatáig s a tudattalan mítosz-pszichológiájának egyetemes gondolatáig” (115). Az igazi eltérést azonban az jelenti, hogy Jung számára a kollektív tudattalan egy olyan önmagában értékes mélyréteg, amit fel kell fedezni és fel kell tárni, mert az eredetet mutatja és egyben megoldást is kínál a jelen problémáira. Ezért kell tudatosítani ezt a tudattalant a beteg ember (vagy a beteg emberiség) számára. Következésképpen mindaz, ami ezt a mélyréteget elfedi, gátló akadálnak és eltávolítandónak minősül. „A tudatos munka így a tudattalanhoz visz, amelyben elmerülni kíván, s Jung [. . .] kései önéletrajza különös dokumentuma ama ‘krónikus tudati homályállapot’ tudatos előállításának, mellyel Jung a mítoszképzés eredetét – mitikusan – meghatározta” (i.h.).

Radnóti szerint Jung programját a tudattalan önmegvalósításaként írhatjuk le, szemben Warburgéval, aki elsősorban az ember *tudatos* önmegvalósítása iránt érdeklődött, amely folyamatot szerinte állandóan fenyegetnek, meg-megszakítanak az ősi, atavisztikus lét kultúrában szublimált kitörései. E történések helyszínét pedig a kollektív emlékezetben látta. Warburgot a kollektív emlékezet által felszínre hozott maradványok, „reziduumok” azonban nem önmagukban érdekelték, sokkal inkább az a folyamat foglalkoztatta, melynek

³⁸⁴ Warburg megtiltotta a „Kígyórítus”-előadás publikálását, amint az Saxllal való levelezéséből kiderül. Ezt a levelezést 1998-ban Dorothea McEwen adta ki (ld. Warburg 1998c), az idézett levelet többek között Raulff is említi (1998, 74).

³⁸⁵ “A pátosz és a démon. Aby Warburgról.” In Warburg 1986, 103-21; újrakiadva: „*Tisztelet közönség, kulcsot te találj...*” (1990, 112-32).

során az emlékezet feldolgozza, használja ezeket a fossziliákat. Ennélfogva számára a mítoszok jelentése sohasem volt annyira predeterminált, mint Jungnál. A pátozsminták lényege, hogy egy adott közösségen belül pozitív, racionalizáló vagy destruktív, démonikus irányban is kifejthetik hatásukat, s Warburg programja ennek dokumentálását (és megértését) célozta. Azt mondhatjuk tehát, hogy míg Jung elsődleges kutatói célja az archeológia, Warburgé inkább a recepciótörténet. Egyetértve Radnóti-val: „Warburg kollektív emlékezet-fogalma két feltételnek tesz eleget: köznyelvként megalapozza a múlt – pontosabban a múlt egy típusának – recepciótörténetét és cselekvő emlékezetként feldolgozza azt” (116).

Warburg pátozsminta-elméletének recepciótörténeti jelentőségét és szemiotikai vonatkozásait korábban már tárgyaltam (ld. a 55. skk. lapokon). Ideje, hogy a következő, utolsó fejezetben ismét visszatérjünk a szemiotikához és ahhoz a tudóshoz, aki elsőként javasolta a szemiotika és az ikonológia összekapcsolását. Umberto Eco-ról van szó, akinek nemrégiben módosított ikonizmus-elméletét választottam könyvem zárásául, mint a szövegek és a képek kapcsolatának tárgyalásában az egyik legújabb, s számomra igen inspiratívnak és hasznosnak tűnő felvetést.

SZEMIOTIKA, IKONOGRÁFIA, INTERPRETÁCIÓ

Eco és a kacsacsőrű emlős

Ismerve Eco termékeny és állandóan fejlődő munkásságát, a *Kant és a kacsacsőrű emlős* bizonyára nem utolsó munkája, ám kétségkívül egyfajta összegzésnek, s ugyanakkor korábbi művei revíziójának készült, s e nemben igazi ‘posztmodern,’ reflektív gondolkísérlet. Posztmodern természetével együtt mégis ugyanazt a konzervatívabb vonulatot képviseli Eco munkásságában, amit már az 1990-es *Limits of Interpretation* és az 1992-es cambridge-i vita, az *Interpretation and Overinterpretation* is jelzett.³⁸⁶ E fordulat lényegét Eco már a *Limits*. . . előszavában világosan jelezte:

Az 1957 és 62 között írt Nyitott mű című munkámban az interpretátor aktív szerepét hangsúlyoztam, amelyet az az esztétikai minőségű szövegek olvasása során játszik. Akkoriban e könyv olvasói főként az egész folyamat ‘nyitottságára’ koncentráltak, alábecsülve azt a tényt, hogy az a ‘nyitott olvasás,’ amit én pártoltam, egy mű interpretálására irányult. Más szavakkal: a szövegek és interpretálóik jogai közötti dialektikát kívántam tanulmányozni. Az az érzésem, hogy az elmúlt évtizedekben az interpretátorok jogai túldimenzionáltak lettek. Jelen kötet esszéiben az interpretációs aktus határait kívánom hangsúlyozni (1990, 6).

Míg a *Kacsacsőrű*. . . az interpretációk és a ‘határtalan szemiózis’ behatárolását folytatja mind szemiotikai, mind filozófiai kontextusban (két fő tájékozódási pontja Kant és Peirce), Eco bevallása szerint a *The Theory of Semiotics* (1976) folytatásának, ellentétpárjának, revíziójának is tekinthető.³⁸⁷ A *Theory*val kapcsolatban Eco egyfajta „függőben maradt számadról” beszél, ugyanakkor a nagy szemiotika-elmélet kiegészítését várókhhoz így szól: „Ezeket az esszéket többek között azért is írtam, hogy megmagyarázzam – talán nem is annyira másoknak, mint inkább sajátmagamnak –, miért nem került sor erre” (1999, 6). A magyarázatot Eco két okban adja meg, s ezekben tisztán leképeződnek a posztstrukturalizmus nagy felismerései. Mint Eco mondja, az 1960–70-es években még élt a remény, hogy „a temérdek szemiotikai kutatás szanaszét ágazó szálait összefogva megpróbálkozunk valamiféle összegzéssel, mára e kutatások területe olyannyira kiszélesedett (együtt a

³⁸⁶ Erről ld. fentebb, 166.

³⁸⁷ Ld. a *Kacsacsőrű*. . . előszavát (1999, 6-11). Az olaszból magyarra fordított könyvben Eco a *The Theory of Semiotics* olasz kiadására hivatkozik (*Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, 1975), tudni való azonban, hogy ezt a munkát eredetileg angolul írta 1972-74 között, s bár az Indiana University Press-nél csak egy évvel később jelent meg, az olasz szöveget Eco maga az angol alapján írta (Eco 1976, viii).

különböző kognitív tudományok területeivel), hogy minden újabb rendszerezés csakis hevenyészett lehetne. Immár nem bolygórendszerrel állunk szemben, amelynek megadhatnánk az alapegyenleteit, hanem táguló galaxissal” (i.h.). A másik okot Eco abban látja, hogy „véget ért a nagy elbeszélések kora,” nem lehet már összefüggő elméleteket kifejteni, melyeknek pótlására Eco azt javasolja, hogy „célszerű példabeszédekben fogalmaznunk, amelyek textuális modalitásban mutatnak be valamit – ahogyan Lotman mondotta volna, s amint Bruner is javasolja –, anélkül, hogy grammatikájukat keresnénk” (i.m., 10-11). A nagy narratívákból az anekdotákba való menekülés azonban Econál egy manapság talán meglepő, nem éppen ‘divatos’ célt szolgál:

Igyekszem nem belenézni a fekete dobozokba, inkább egy gyakran mellőzött szereplőre, nevezetesen a józan észre osztom a főszerepet. A józan ész működésének megértésére pedig nincs is jobb módszer, mint hogy olyan ‘történeteket’ képzelünk el, amelyekben az emberek a józan ész törvényei szerint viselkednek. Így rájövünk, hogy a normalitás narratív értelemben meglepő (i.h.).

A *Kacsacsőrű*. . . kiváltképpen utolsó részének az elemzése azért illeszkedik jól eddigi gondolatmenetembe, mert újragondolja az ikonizmus problémáját, amivel már Gombrich és Mitchell vitája kapcsán is találkoztunk, vagyis azt a kérdéskört, hogy létezik-e ‘elsődleges látás,’ vagy minden észlelés már eleve konvenciók mentén képződik meg. Eco szemiotika-elméletétől Mitchell radikális ikonoklasmusáig mindenki a konvencionalizmus döntő szerepét hangsúlyozta, ám Eco most módosít ezen, anélkül azonban, hogy trónfosztani akarná a konvencionalizmust magát. Érveit három területről veszi. Egyrészt a józan ész mentén elképzelt és elemzett minimalista példákból („Miről szól ez a könyv? A kacsacsőrű emlősön kívül macskákról, kutyákról, egerekről, lovakról, de székekről, tárgyokról, fákról, hegyekről és más olyan dolgokról is, amelyekkel nap mint nap találkozunk, és arról, hogy miért tudjuk megkülönböztetni az elefántot a tobzoskától, s hogy általában miért nem nézzük kalapnak a feleségünket,” i.m., 5); másrészt a filozófia érvrendszeréből és a logika fegyvertárából; harmadrészt – és ez a könyv igazi újdonsága – a kognitív természettudományok legújabb eredményeiből, vagyis egy olyan területről, amelyre a posztstrukturalizmus elmúlt két évtizedes szakirodalmában elvétve is alig tallunk utalásokat.

Jelen tárgyalás sem nem kívánja, sem meg nem engedi, hogy részletesen ismertessem Eco monumentális, több mint hatszáz oldalas könyvét, érdemes azonban segítségül hívni előszavát, amelyekben kijelöli nemcsak vizsgálódási területeit, hanem világosan le is szögezi álláspontját néhány különösen sok vitát kiváltó kérdésben.

Mint Eco emlékeztet rá, a *Theory*. . . kiindulópontja az volt, hogy ha létezik a peirce-i ‘közvetett, vagy dinamikus tárgy,’ akkor arról csakis valamiféle ‘közvetlen tárgyon’ keresztül szerezhethünk tudomást.³⁸⁸ Amikor jelekkel manipulálunk, a Dinamikus Tárgyra mint a sze-

³⁸⁸ Peirce ‘közvetlen’ és ‘közvetett, vagy dinamikus’ tárgyról ld. fentebb, 30.

miózis *terminus ad quem*ére utalunk – vagyis a Dinamikus Tárgy szemiózis előtti. A *Theory*. . . második, a jelalkotás módjainak szentelt részében viszont az volt az előfeltevése, hogy „azért beszélünk (vagy adunk jeleket), mert Valami szólásra készlet. Ez pedig a Dinamikus Tárgy mint *terminus a quo* [vagyis mint a szemiózis kezdete – SZGYE] problémáját vetette fel (i.m., 7). E kérdéstől Eco vizsgálódása logikusan vezetett művek sorozatán keresztül az interpretáció sajátosságai, annak kulturális kontextusa, a jelentés, a szöveg, és az intertextualitás kérdésein keresztül egészen az interpretáció korlátaig. S ekkor, „éppen az interpretáció korlátainak problémája ejtett azonban gondolkodóba arról, hogy vajon ezeket a korlátokat a kultúra vagy a szöveg állítja-e, vagy esetleg még mélyebbre nyúlnak a gyökerei” (8).

Ezért szól a kötet első esszéje a Létről, bár Eco minimalista módjára csak annyiban, „hogy az, ami van,” korlátokat szab szólásszabadságomnak.

Amikor az Alany megpróbálja megérteni, amit tapasztal (s a Tárgy – ami voltaképpen Magánvaló Dolog – terminus a quová válik), akkor még az interpretánsok láncolatának létrejöttét megelőzően lezajlik a világ interpretálásának egy olyan folyamata, amely különösen ismeretlen és merőben új tárgyak esetében ‘aurorális’ formát ölt, kíséreltek és kudarcok által halad előre, ugyanakkor maga is már megvalósult szemiózis, amely megkérdőjelezi a megrögzült kulturális rendszereket (i.b.).

A könyv nagy része erről a területről, a ‘szemiózis alsó határáról’ szól, egyrészt az észlelet/érzékelés kognitív szférájáról, illetve olyan példákat elemez, mint a kacsacsőrű emlős, vagy a Jupiter holdjainak felfedezése, vagyis amikor egy teljesen ismeretlen új észleletet kellett egy konvencionális szemiotikai rendszerbe beilleszteni. A *Kacsacsőrű*. . . a szórakoztató és elgondolkodtató példák tárháza, közülük is az egyik legszebb Marco Polo esete az orrszarvúval. Amikor a középkori olasz utazó először találkozott ezzel az állattal, egyszarvúként azonosította, ami jól mutatja a konvencionális ‘gravitációs erejét’ az érzékelés és a szemiózis során. Ugyanakkor a ‘természetes látás’ valamiféle meglétére utal, hogy ami ezután következett, az a próbálkozás, hibafelismerés, korrekció és újra-próbálkozás hosszú folyamata volt, amíg az egyszarvú és az orrszarvú jelölése és jele végleg elvált egymástól, mintegy új megegyezést hozva létre az értelmező közösségen belül (75-7).

Eco szándéka e könyvben az volt, hogy megalkossa valamiféle kognitív szemantikai elmélet körvonalait, „amelynek alapja a kognitív sémáink, illetve a jelentés és a referencia megegyezéssel való felfogása. [. . .] Mindezenközben igyekszem összeegyeztetni a szemiózis folyamatának alapvetően ‘kulturális’ megközelítését azzal a ténnyel, hogy bármilyen súlyuk is van kulturális rendszereinknek, a tapasztalat kontinuumában van valami, ami korlátokat szab interpretációinknak, amiért is – ha nem félnék a nagy szavaktól – azt mondanám, hogy a belső realizmus és a külső realizmus közötti vitát a megegyezéssel való realizmus fogalma döntheti el” (9).

Mielőtt eljutunk az *ut pictura poesis* kérdéséhez kapcsolódó ikonizmus problémájának Eco által javasolt megoldásához, foglalkoznunk kell az észlelés folyamatának értelmezésével

(hogyan 'látunk' egy szöveget és/vagy egy képet), vagyis a szemiózis 'alsó határterületeivel.' E terület feltérképezésére Eco számos, első olvasásra talán nehezen követhető koncepciót és szaktermenst vezet be, megpróbálom ezeket a következőkben tömören és világosan összefoglalni.

A szemiózis alsó határterületei

Az észlelet problémája

Az ikonizmus problémájához Eco szerint az *észlelet* vizsgálatán keresztül jutunk el. Hogyan viszonyulunk egy ismeretlen jelenséghez? A közelítés módszere úgy tűnik, abban áll, hogy az enciklopédiánkban már meglévő tartalomszeletet jól-rosszul az újdonságra illesztjük. Ezt láttuk Marco Polo és az orrszarvú/egyszarvú esetében, de ugyanez történt az Ausztráliában felfedezett kacsacsőrű emlőssel, amelyről évtizedekig vitatkoztak a tudósok, hogy madár-e vagy emlős. Ha igaz az, hogy az ismert dolgok felismerésekor szemiotikai folyamatok zajlanak le, vajon mennyiben van szerepük e folyamatoknak ismeretlen dolgok megértésében? *Mit látott Marco Polo, mielőtt kimondta, hogy egyszarvút lát?* Úgy tűnik, az észlelés sematikus érzékeléshez vezet, ennek az a következménye, hogy a séma alapján az ismeretlen dolgot jelentéssel ruházzuk fel, majd korrigáljuk előfeltevéseinket.

Peirce már tárgyalt modellje szerint a Dinamikus Tárgy 'ihletésére' létrejön a *reprézentámen*, majd a Közvetlen Tárgy. Hol van a *ground*, a 'hasonlóság' alapja? Ez a megismerési folyamat kiindulópontja, s a konnotáció szintjén jön létre (79).

észlelet (perceptum) – észleleti ítélet, hipotézis (Harmadikság)
Ground

Peirce elképzelése szerint az Elsőségben azt fogom fel, hogy lehetséges, hogy van valami. Ahhoz, hogy azt mondhassam, van valami, ami ellenáll nekem, már a Másodikságban kell lennem. A Másodikság során ütközöm bele aztán ténylegesen valamibe. Végül az általánosítást magába foglaló Harmadikságban jutok el a Közvetlen Tárgyhoz. „Így tehát az Elsőség, Másodikság és Harmadikság közötti mocsaras területen kezdődik az észlelés folyamata” (144). Míg az észlelés kísérleti és személyes jellegű, a Közvetlen Tárgy – lévén interpretálható – már a nyilvánosság szférájába tartozik. Alkalmanként akár hátráltatja is az új jelenségek észlelésének folyamatát.

Kognitív Típus, Nukleáris- és Moláris Tartalom

E folyamat megértetésére vezeti be Eco a *Kognitív Típus* (KT) fogalmát. Ez valamiféle prototípus, séma, szerkesztési szabály, eljárásmód, ami a felismerést lehetővé teszi. A Kog-

nitív Típus feleslegessé teszi a *fogalmat* és lehetővé teszi, hogy egyesítsük a szemlélet sokféleségét. Ezen a ponton érintkezik Eco gondolatmenete az *ikonofilek* és *ikonofóbok* vitájával, nevezetesen azzal a kérdéssel, hogy a megismerési folyamat ikonikus, mentális leképezés jellegű-e, vagy e mentális leképezés inkább csak másodlagos, s egy digitálisan felfogható (bináris oppozíciók elvére épülő) információ-feldolgozási fázist követ.

Eco mellett érvel, hogy nyilvánosan és másokkal érintkezve számos kifejezést képi ábrázolások révén interpretálunk. Így a Kognitív Típus kiegészítéseként posztulálni kell a megismerés ikonikus összetevőjét is. A képek *lehetnek* a szóbeli eszközökkel egyenrangú utasításrendszerek (pl. egy térkép; i.m., 170), ezért talán leegyszerűbb úgy elképzelni a Kognitív Típust, mint amely lehet ikonikus, propozicionális, vagy narratív jellegű, illetve ezek szabad kombinációját is tartalmazhatja (203).

A következő fogalom, amit Eco bevezet, a *Nukleáris Tartalom* (NT) ami az interpretánsok összeségét jelenti, tehát közelít a hagyományos 'jelentés' fogalomhoz. A Kognitív Típus egyéni, a Nukleáris Tartalom nyilvános; a KT észleleti szemiózis, az NT pedig kommunikáció útján létrejött *egyetértés*. Így a KT-t a sikeres referálások alapján posztuláljuk, az NT interpretánsok alakjában érhető tetten. Az NT-ket hol szavak, hol mozdulatok, hol pedig képek vagy ábrák fejezik ki (pl. egy az egérről szóló lexikoncikk szöveg, képek, esetleg diagrammok és táblázatok komplex egysége, amelyet egy multimediális CD-ROM-on még az egér hangjának akusztikai mintája is kiegészíthet).

A Nukleáris Tartalom lényege tehát az, hogy 1/ azonosítási és 2/ feltalálási útmutatásokat tartalmaz (175-6). A KT jóllehet mindig személyes, de nyilvánossá válik, amikor NT formájában interpretáljuk. Ugyanakkor egy nyilvános NT is szolgálhat utasításokkal a KT kialakításához. Közösségünk lassan mintegy ránevel bennünket, hogy KT-inkat a többiekéhez igazítsuk (276).

Eco harmadik kulcsterminusa az úgynevezett *Moláris Tartalom* (MT), a komplex és szakszerű tudás mátrixa. Állandó fejlődésben van és különböző, egymástól akár független szegmensei léteznek: így például a zoológus és a zsoké lóra vonatkozó Moláris Tartalma igen eltérő lehet. Az egyezményes NT-vel szemben a Moláris Tartalom jelentős szóródást mutat és egy-egy szakma szűk területének a függvénye (177-8).

A kacsacsőrű emlős a szótárban és az enciklopédiában

Vizsgáljuk meg most azt a dialektikát, amely észleleteink, megfigyeléseink és kategorizáló hajlamunk között működik, s amelynek Eco nagy teret szentel könyvében. Meglátása szerint empírikus fogalmaink sohasem meríthetik ki valamennyi determinációjukat: csakis ideiglenes elrendezések és az ezeket követő korrekciók útján haladhatunk előre (315). A mindennapi életben is gyakran tapasztaljuk, hogy megfigyeléseink megingathatják az ál-

talunk elfogadott kategóriarendszert, amelyet ilyenkor megpróbálunk kijavítani.³⁸⁹ Mintegy párhuzamosan haladva, egyfelől tehát az új megfigyelések értelmében kiigazítjuk a kategoriális háttérrel, másfelől pedig a kategoriális háttér értelmében igaznak ismerünk el bizonyos megfigyelési állításokat. Csakhogy a kategóriarendszerre vonatkozó *valamennyi* hipotézisünk befolyásolja a megfigyelési állítások megalkotását: aki például a kacsacsőrűt emlősnak tartotta, nem kutatott tojások után (311). A kacsacsőrű története, mint Eco bemutatja, hosszas egyezkedés története, ám van ikonikus alapja is: aki csak találkozott vele, az mind valamely meglévő KT-re vezette vissza, mely egyéni lévén, lehetett hód, kacs, vakond, de macska vagy strucc már semmiképp (312). Ugyanígy elmondhatjuk, hogy az *Othello* lehet a szerelem, a féltékenységi vagy a hisztériás tragédiája, de senkinek sem jutna eszébe az önfeláldozás drámájaként elemezni.

További példák arról győznek meg bennünket, hogy a tények ismerete (megfigyelés) nem nélkülözheti az elméletek ismeretét (kategorizálás) és *vice versa* (318). A csillagászati felfedezések (és interpretációik) története bővelkedik ilyen példákban. Galilei, Kepler vagy Newton nap, illetve hold-képe az észlelési ítéletek szintjén kétségtelenül konvergált (mindnyájan fényesnek és kereknek látták őket), ám az interpretáció szintjén már divergált, hiszen eltérő fogalmi hivatkozási rendszereket használtak leírásukhoz (i.h.).

Az ilyen leírásokat és interpretációkat értelmezve azt látjuk, hogy a proposíció-rendszerek által befolyásolt észlelési kontinuum már eleve olyan *ellenállási vonalak* mentén tárul elénk, amelyek más proposíció-rendszerekre támaszkodó személyek észleletét azonos irányba terelik, azaz bizonyos interpretációs lehetőségek eleve kizáródnak. (Ld. a fenti példákat: az *Othello* nem lehet az önfeláldozás tragédiája, s a kacsacsőrű emlőst még kísérletileg sem lehet macskának nevezni.) Az észleleti kontinuum tehát nem teljesen amorf, nem teljesen kaotikus, már kimetszésre kerültek belőle a percepció szintjén interpretált és kialakított tárgyak (Eco ezt 'primitív,' nem módszeres szemlézésnek nevezi; ld. i.m., 320).

Úgy tűnik, az igazság kérdését is csak egy ilyen dinamikus szemiotikai rendszerben közelíthetjük meg: mind a Kognitív Típus, mind pedig a Nukleáris és a Moláris Tartalom fogalma konszenzuális, azaz egyezkedés tárgyát képezik. Ezért nem lehetséges megalkotni például a tökéletes nyelvet: a KT-k és NT-k nem időtlenek és változatlanok; a tökéletes nyelv léte kizárná az alku lehetőségét, amely a nyelvet hatékonytá teszi (337).³⁹⁰ Ugyanezt elmondhatjuk, véleményem szerint, tradíció és szubverzió dialektikájáról is: szubverzió nélkül a hagyomány feleslegessé tenné a nyelv használatát, hiszen nem volna érdemes mit

³⁸⁹ Ld. például a tradíció-szubverzió dialektikáját. Erről fentebb, 36.

³⁹⁰ Erről ld. bővebben Eco korábbi monográfiáját: *The Search for the Perfect Language* (1995) – magyarul: *A tökéletes nyelv keresése* (Budapest: Atlantisz, 1996).

mondani; a hagyomány nélküli tiszta szubverzió pedig káoszhoz, az értelem és a jelhasználat lehetőségének elvesztéséhez vezetne.

El kell tehát fogadnunk, hogy a KT és az NT mindig alku tárgya, ám erős megkötésekkel: a kutyát például nem lehet kétlábú tollas állatnak leírni, ez az interpretáció határa, de ezen belül a jelentések és az interpretációs lehetőségek kombinálódnak, különválnak, újjászerveződnek. E ponton Eco is emlékeztet arra a közismert tényre, hogy a kontextus jelentőségéből következően a szavak jelentése és a szöveg értelme kettéválasztandó, ahogyan a ‘szótár’ és az ‘enciklopédia’ is (338). Ha egy szótár egy adott jelentést tulajdonít egy szónak, ugyanez a szó különböző kijelentésekben más és más értelmet nyerhet. A kontextus rugalmas és dinamikusan változó volta miatt egy állítás értelmének meghatározásához a *szívesség* elvéhez kell folyamodnunk: a feladó feltételezi, hogy a címzett meg kívánja érteni üzenetét, ezért mindent megtesz, hogy azt közérthető állapotba hozza, a címzett pedig feltételezi, hogy a feladó meg kíván vele értetni valamit, ezért mindent megtesz a jelentés legpontosabb kiderítésére. Ez a bonyolult folyamat nem áll fenn a szótári jelentések megállapítása során, itt pontosan rögzített konvencionális NT-kkel dolgozunk (341). A szívesség elvét alkalmazva viszont nemcsak alapvető lexikai ismeretekre, hanem széles körű (kulturális) tudásra is támaszkodunk (347), s a lexikális és kulturális információk együttes birtokában élünk a *referálás* beszédaktussal, amelyre szintén alkalmazható az egyezkedés/alku és a szívesség elve.³⁹¹

A referálás olyan tevékenység, amelyet a beszélők alku alapján hajtanak végre, s nem más, mint kognitív műveletekkel pótoltt egyezkedési modalitás (378). Nem interpretálható pusztán strukturális elemzés segítségével, mert a beszélő intenciójával van kapcsolatban, tehát a pragmatika területére tartozik (359). Mivel a referálás alapja lehet akár szó, akár kép, ezek interpretálása sem választható el pragmatikai megfontolásoktól (itt az olvasónak az az érzése, hogy Eco a ‘józan ész’ gyakori emlegetésekor e pragmatikai szempontra gondol). Végsősoron elmondható, hogy a referálási aktusnak elvben nincs köze a szó jelentésének ismeretéhez, sem ahhoz, hogy a referens létezik-e vagy sem (367). Az észlelés, a jelentésalkotás és a jelhasználat modellálása után kerít sort végül Eco az ikonizmus kérdésére, s a fenti szempontok kontextusában problematizálja szavak és képek szemiotikai mechanizmusát, egymáshoz való viszonyát és hierarchiáját.

³⁹¹ A referálás szakirodalmából Eco – a saját, *The Theory of Semiotics* c. munkájának második része mellett – az analitikus filozófusok álláspontjához Frege műveit, a strukturalista szemiotikusok megértéséhez pedig Ducrot és Schefer nyelvészeti enciklopédiájának (1995) „referálás” címszavát ajánlja.

Ikonizmus és hipoikonok

Eco először is az 1970-es évek szemiotikájában és kultúraelméletében zajlott ikonizmus vitát gondolja újra. Ez visszavezet bennünket a Kratülosz-problémához, vagyis a 'természetes látás' / konvencionalitás alternatívájához. Mint emlékszünk, a korábban konvencionalista Gombrich késői korszakában – legalábbis részben – 'ikonista' lett, azt állítva, hogy a fényképezés olyan 'természetes,' vagy imitativ képet hoz létre, amely elsődlegesnek tekinthető a konvencionális szavakhoz képest.³⁹² Mitchell fentebb ismertetett, szélsőségesen 'ikonoklaszta' álláspontja után (1986, 1994) Eco véleménye az egyik utolsó szó ebben a vitában.

Az 'ikonizmus és ikonicitás' vita³⁹³ a következő kérdésekre koncentrált: 1/ az érzékelés ikonikus természete, 2/ a kogníció ikonikus természete, és 3/ az ikonikus jelek, vagy hipoikonok természete.³⁹⁴ A vitapartnerek között az 'ikonoklaszták' még a hipoikonok esetében is tagadták a fizikai hasonlatosság (*similitudo*) meglétét, és az ilyen képek működését is kizárólag kulturális konvenciók alapján magyarázták. Eco akkoriban maga is ezek közé tartozott, olyannyira, hogy a *Theory*-ban még az ikonikus jelek létét is tagadta (1976, 216-7). A másik pártot az 'ikonofilek' alkották, akik pragmatikai szempontok alapján védeni igyekeztek az ikonicitás koncepcióját (pl. Sebeok 1979).

Eco ma már, a *Kacsacsőrűben* úgy látja, hogy a két front között tulajdonképpen nem volt abszolút antagonizmus, hiszen még az ikonoklaszták is elismerték, hogy a hasonlóságon alapuló ikonicitás fontos szerepet tölt be a mindennapi életben (amikor felismerünk embereket, vagy bizonyos akusztikai egységeket, pl. ugyanazt a különböző dialektusokban kieltett szót), s ugyanakkor az ikonofilek sem tagadták teljesen, hogy hipoikonok megalkotása során szerepet kapnak grafikai és reprezentációs konvenciók is. Eco szerint ez a vita első-

³⁹² Erről ld. fentebb, 175.

³⁹³ Az ikonicitásról ld. Nöth 1995, 121-8; valamint a következő kötetek bibliográfiáit: W. H. Huggins, Doris R. Entwistle, *Iconic Communication* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974); Sebeok, *The Sign and Its Masters* (1979); Paul Bouissac, Michael Herzfeld, *Iconicity: Essays on the Nature of Culture; Festschrift for T. A. Sebeok* (Tübingen: Stauffenburg, 1986). A nyelvi ikonicitás kérdéseiről ld. a *Word & Image* folyóirat 2.3 (1986) számát, továbbá Martin Krampen, „Piktogramme und Ikonizitätsgrade,” *Semiotische Berichte* 19.1-4 (1995 [1996]): 153-77; August Fenk, „Piktogramme und Diagramme,” *Semiotische Berichte* 24.1-4 (2000): 35-59; valamint a magyar szakirodalomban Orosz Magdolna műveit, pl. „Images and Pictures as Models and Metaphors in Literary Narratives,” in Baróti-Gál, Kiss, Szőnyi ed. 2002, 213-33.

³⁹⁴ *Hipoikon*: Peirce szerint a tiszta ikonok a szemiózis hipotetikus határesetei, mert az ikon nemkommunikatív jel, ugyanis nincs célja (Peirce, CP 3.362). Az ezektől megkülönböztetendő materiális ikonikus reprezentációkat nevezte Peirce *hipoikonoknak*, amelyeknek három osztályát állította fel: egyszerű minőségek vagy Elsőségek – *képek*; relacionális minőségek vagyis Másodikságok – *diagrammok*; reprezentámenek minőségeit párhuzamosan megjelenítő képek vagyis Harmadikságok – *metaforák* (CP 2.277; ld. még Nöth 1995, 122-3).

sorban politikai természetű volt (afféle 'régiek és modernek' háborúja, melyben az 'igazság' és 'valóság' óhitű védelmezőivel szemben kellett érvényesíteni a konvencionalitás elméletét), ám az ideológiai aktualitás elmúltával immár érdemes higgadtan átgondolni az akkor élesített fegyverként használt érveket.

Annak idején például ilyen nagy vitát keltő kérdés volt a (képzőművészeti) (kör)vonal és a kontúrok természete. A még ikonoklaszta Gombrich szerint a természetben nincsenek kontúr-vonalak, ezek pusztán absztrakciók, amelyeknek az érzékelését meg kell tanulnunk.³⁹⁵ Eco azonban emlékeztet rá, hogy a kognitív pszichológusok manapság leginkább tagadják, hogy a körvonal megértését éppúgy tanulnánk, mint a többi kódét. „A körvonal egyfajta észlelési 'pótingerként' a diszkontinuitás-indikátor” szerepét tölti be. [. . .] Más szóval, ha egy tájképben álló lovat nézve elmozdítom a fejem vagy odébb megyek, a táj olyan részletei tárulnak a szemem elé, amelyeket az előbb nem láttam, miközben a ló mindig ugyanaz marad, a rajzomban meghúzott körvonal tehát ezt az 'észlelési határt' képviseli” (Eco 1999, 433-4).

Az 'észlelési pótingerek' igen érdekesen viselkednek. Ez a rendkívül bonyolult és még alig megértett észlelési mechanizmus egyrészt ugyanazokat a receptorokat stimulálja, mint az igazi impulzusok (vagyis illúziót kelt, mint az ókori Zeuxis által festett szőlőfürtök, amelyeket a klasszikus anekdota szerint a madarak megpróbáltak lecsipegetni), ugyanakkor a tudatos néző számára a hatás mégis csak illuzionisztikus marad. Eco Diderot példájával érvel, amikor a francia filozófus elragadtatottan dicsérte Chardin egy az 1763-as Szalonon kiállított csendéletét:

Amikor a mások képeit nézem, mintha külön szemekre lenne szükségem, hogy lássam őket; Chardin képeihez csak meg kell őriznem és jól használnom a természettől kapott szemeket. [. . .] A porcelánváza porcelánból van, ezeket az olajbogyókat valóban elkülöníti a szem a víztől, melyben úsznak; csak oda kell nyúlni a süteményekért és megenni őket (idézi Eco 1999, 441).

Később azonban arra a következtetésre jutott, hogy valójában illúzióról volt szó, ugyanis ha közelebb ment a festményhez, akkor az élethű képek helyett a festék felszínét és textúráját látta: „Ha közelítek hozzá, minden összemosódik, ellaposodik és eltűnik. Ha ismét távolodom, minden élre kel és újjáteremtődik” (442). Pontosan itt érhetők tetten a pótingerek, mondja Eco, amely ingerek az igaziakkal ellentétben csak bizonyos szögből, távolságról, vagy egy bizonyos regiszterben működnek és a befogadónak fel kell vennie azt a pozíciót, amelyben az illuzionisztikus hatás megfelelő lesz. „Az ikonizmus csodájának dicsőítése közben Diderot a maga módján megállapítja a hipoikonok *nem természetes természetét*. [. . .] A pótinger nyomán elfogadom, hogy valaki *helyettem látott*” (442-3).

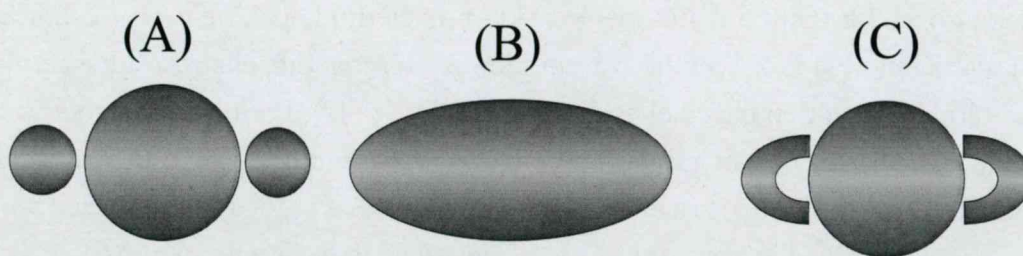
³⁹⁵ Ld. Gombrich 1960 és 1982, 230-44.

Bármennyire tetszetős is Eco érvelése és bármennyire frappánsak a példái, élhetünk a gyanúperrel, hogy egy ilyen bonyolult kérdést nem lehet ilyen egyszerűen megoldani. Mert ha alkalmazni is tudjuk a pótinger-elméletet a legtöbb művészeti illúzióra,³⁹⁶ mit kezdjünk például az Andy Warhol meghonosította pop art művészettel, ahol a tárgy önmagát reprezentálja, sőt, önmaga hipoikonja, vagyis a kólás üveg kólás üveggént kerül a kiállítóterembe?

Szerencsénkre a kora újkori művészetben még nem kell ilyesfajta gyakorlattal szembe-sülnünk. Eco egy másik példája viszont éppen a kora újkor időszakából segít jobban meg-érteni a hipoikonok természetét. Galileinek a Szaturnusz gyűrűjéről készült rajzairól van szó.

Peirce-i terminológiával élve kezdetben volt a Szaturnusz, mint Dinamikus Tárgy. Ennek pontos optikai képe került Galilei távcsöve elé, mely aztán a csillagászban egy Kognitív Típust generált. Végül a tudós e KT-t igyekezett a legjobb tudása szerint rajzban megörö-kíteni, vagyis megpróbálta előállítani a Szaturnusz hipoikonját.

A probléma abban áll, hogy Galilei nem tudta pontosan, mit is látott a távcsőben, a Kognitív Típust tehát ismeretei – bizonyos konvenciók és kulturális tapasztalatok – alapján interpretálta. Mivel különböző távcsövekkel dolgozott és több rajzot is készített, ezek elté-réseiből arra következtethetünk, hogy több KT-vel is rendelkezett tárgyáról. Van olyan raj-za, ahol a nagy bolygó két oldalára kisebb köröket rajzolt: azt gondolhatta, holdak ke-ringenek a Szaturnusz körül (A). Van olyan ábrája is, ahol egy nagy ellipszis látható: talán feltételezte, hogy a bolygó nem gömb alakú (B). Végül olyasmit is rajzolt, mint egy labda két füllel, amely már közelít az optikai valósághoz, de a gömb felülete előtt nem töltötte ki a gyűrűt, hiszen fogalma sem volt arról, hogy egy gyűrűt lát (C). Világos tehát, hogy nem egyszerűen észlelés alapján alkotta meg hipoikonjait, hanem számos próba és korrekció során, melyekben a fizikai észlelés és a konvencionálisitást segítségül hívó interpretáció szinte szétválaszthatatlanul egybeolvadt (446-7).



Galilei rajzai a Szaturnuszról (Eco 1999, 446-7 alapján).

³⁹⁶ Ennek pszichológiai és hatáselméleti vonatkozásairól ld. ismét Gombrich idézett cikkét (1982).

Bátran leszögezhetjük tehát, hogy szinte minden érzékelésben keveredik a szemiózis-előtti (vagy annak alsó határán lévő) észlelet és a konvencionalitás-alapú interpretáció. Triviális példák erre a többértelmű rajzok vagy 'becsapós képek,' mint a Mitchell kapcsán már korábbanemlegetett „Kacsa/nyúl,” (Mitchell 1994, 45-54; ld. 38. ÁBRA) vagy a Gombrich által reprodukált „Indián/eszkimó” (1982, 242), vagy éppen az Eco által elemzett „Bicikliző mexikói” (1999, 487).

Hasonló kettősséget figyelhetünk meg az egyik legösszetettebb, multimediális kulturális reprezentációs formában, a színházban is. A szemiózis itt is két fázisban és két síkon valósul meg: mielőtt interpretálnánk a szcenikus elemeket és az egész látványt, észlelnünk kell a látványosság 'valóságos' szereplőit és tárgyait. Mielőtt azonosítjuk Ophéliát, mint *personát*, fel kell ismernünk, hogy egy nő van a színpadon (467). Ez is arra utal, hogy a szemiózisnak van egy fázisa, amikor a reprezentáment nem úgy kezeljük, mint egy jelet, hanem mint egy tárgyat, magánvaló dolgot. Némileg hasonlítható ez Jakobson 'poétikai funkció-jához,' amikor valamely nyelvi elemben felismerjük a poétikai potenciált, de nem feltétlenül használjuk azt ezután valóban költészetként.

Eco szerint a hipoikonok észlelése ilyen többfázisú mechanizmus alapján történik, melynek során szétválasztjuk a kép, a piktúra plasztikus és figuratív elemeit (468-9). Ezen a ponton azonban meg kell jegyeznünk, hogy Eco mintegy újra felfedezte Panofskyt, aki az interpretációs aktusok szintekre bontásával tulajdonképpen ugyanerre tett javaslatot.

A felismerés aktusa. 'Alfa' és 'Béta' modalitás

A felismerés aktusának kidolgozásával Eco azonban tovább is lépett Panofskyn mégpedig olyan irányban, hogy szemiotikailag pontosabban leírhatóvá tegye a felismerés és az interpretáció egymásba fonódó aktusait. Felfogása szerint egyfajta proto-szemiózis mindig megelőzi a szemiotikai interpretációt. Ha például van egy bonyolult katalóguscédula-rendszerünk, ahol különböző színek különböző témákat jelölnek, időbe telik, amíg elsajátítjuk a jelrendszert, az azonban (a színvakokat kivéve) senkinek sem fog gondot okozni, hogy ránézésre kiválassza a piros cédulákat. Itt tehát a sorrend: *észlelés – interpretáció* (472-3).

Némileg más a helyzet a nyelvi jelekkel, különösen zavaró körülmények között. Hogyan azonosítunk például egy fonémákból álló jelsort zajos környezetben? Hogyan különítjük el a szavakat alkotó hangokat az egyéb zörejek háttérétől? De ugyanígy az írás esetében, ha a betűket egy értelmetlen krikszkrakszokkal telerótt lapon találjuk és nem vagyunk előre felkészülve, hogy itt írást kell látnunk, hogyan választjuk szét a krikszkrakszot az értelmes betűképtől? Ebben az esetben mintha előbb jönne az interpretáció (el kell dönteni, hogy értelmes beszédhangokról vagy írásról van szó), s csak azután következik az az észlelet, amely majd a jelentés vagy értelem interpretációjához vezet(het) el. Mint Eco leszögezi:

Nem hiszem, hogy egy és ugyanaz volna egy kutya fényképét egy kutya hipoikonjaként, következésképpen pedig a kutyát az adott észleleti típus előfordulásaként, illetve a falra firkált ákombákomot a kutya szó előfordulásaként észlelni (475).

A második esetben (a kutya szó felismerésekor), úgy tűnik, kettős interpretációra van szükség: *interpretáció – észlelet – interpretáció*. Egy kép azonosítása ugyanakkor minden különösebb előzetes interpretáció nélkül is megtörténik (nem interpretáljuk a képet képként, mielőtt felismerjük a rajta levő kutyát), ám a nyelvi alapú (nem ikonikus) szemiózis megköveteli, hogy először felismerjük a tényt: egyáltalán valamely kóddal állunk szemben (474).

Ezt a dichotómiát felismerve különíti el Eco egymástól a bázisszemiózis két alaptípusát, melyeket ‘Alfa’ és ‘Béta’ modalitásoknak nevez. *Alfa modalitás* az, amikor a szemiózis közvetlenül az észleleten, a percepción alapul. Ilyen a hipoikon, a (fény)kép. *Béta modalitás* pedig az, amikor a szemiózis kultúra- és egyezmény-függő Kognitív Típusok szűrőjén keresztül történik meg úgy, hogy „legelőször is fel kell tételeznünk, hogy kifejezésről van szó, és ez a hipotézis irányítja az észleletet” (476). Béta modalitás esetén a szemiózishoz előfeltétele a ‘szerzői intenció’ posztulálása, például teljesen másként interpretáljuk az erdő felett megjelenő füstöt, ha tudjuk, hogy ott egy indián tanyázik, aki füstjelekkel szokott kommunikálni, mintha ilyen információnak nem vagyunk birtokában.

Eco részletesen kifejtett érvelését összefoglalva, Alfa- és Béta modalitás struktúráját peirce-i terminológiával így írhatjuk le:

Alfa modalitás: észlelet/pótinger – hipoikon – reprezentámen – Kognitív Típus + kód – közvetlen tárgy – interpretáns.

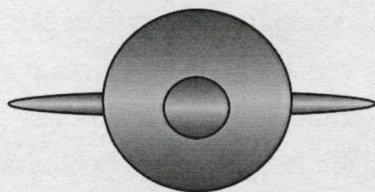
Béta modalitás: elvárás/hipotézis + Kognitív Típus + kód – észlelet – reprezentámen – közvetlen tárgy – interpretáns.

Mindkét esetben először tulajdonképpen a kifejezés szubsztanciáját kell észlelni, csak-hogy „az Alfa modalításban a szubsztanciát formaként észleljük, még mielőtt felismernénk, hogy e forma valamilyen kifejezés formája. A Béta modalításban ezzel szemben ahhoz, hogy a formára ráismerjünk, valamilyen kifejezés formájaként kell interpretálnunk” (477).

Az eddigiekből azt a következtetést vonhatnánk le, hogy az Alfa- és a Béta modalításban két teljesen eltérő paradigmáról van szó, vagyis hogy Eco megoldotta az évezredek problémát és bebizonyította: *non ut pictura poesis*, szó és kép jelölési mechanizmusai fel nem cserélhetők, nem csereszabatosak. Ezen a ponton Eco mintha Mitchell véleményének diametrális ellentétét állítaná. Ám a helyzet korántsem ez. Munkája további részében ugyanis az olasz szemiotikus részletesen bebizonyítja, hogy bár erőltetetten szélsőséges esetekben a két modalitás tisztán elválasztható egymástól, magában az emberi kommunikációban a kettő szinte teljesen egybefonódik, állandó oszcillálásban van. Végsősoron Eco mégiscsak egyetért Mitchellel, aki – mint láttuk, Goodman nyomán – a képeket és szövegeket a teljes egyenlőség jegyében, egyetlen közös alapelv segítségével próbálja kezelni.

Eco számos példát sorakoztat fel annak bizonyítására, hogy még a legtökéletesebb szimbolikus rendszer, a nyelv is tartalmaz elsődlegesen ikonikus jeleket (hangutánzás, onomatopoeia – Peirce szerint, *nota bene*, még a metaforák és a figuratív kifejezések is a hipoikonok osztályába sorolhatók). Ugyanakkor, természetesen, a hipoikonok észlelése sem mentes a kulturális kondicionáltságtól. Az Alfa- és a Béta modalitások közötti „katasztrófapont” helye személyenként és értelmező közösségeként változhat, mégpedig olyan kritériumok szerint, melyek nem határozhatók meg *a priori* módon, hanem a mindenkori körülményektől függenek és amelyeket éppenezért nem lehet egyszerű (újraíró) szabályrendszerbe foglalni. A körülmények előreláthatatlanok, ezért Eco – mintegy szimbolikus gesztussal – lemond a struktúrák átfogó megmagyarázásáról és egy nagy szemiotikai rendszer felépítéséről, ehelyett teljes fordulatot vesz a pragmatika irányába, hogy a használat megfigyelése alapján igyekezzen jelenségeket értelmezni, interpretálni, anélkül azonban, hogy értelmezését egy újabb nagy narratívába merevítené.

A két modalitás összefonódását, egymást feltételező működését rendkívül egyszerű példákon mutatja be. A „Bicikliző mexikói” sematikus ábráján jóllehet Alfa-modalitás módusban látási ingereknek vagyunk kitéve, de a hipoikon már olyan kis felbontású, annyira a teljes absztrakció felé megy el, hogy bár a kulcs ismeretében beleláthatjuk a sombrero felületéből, meg a bicikli alóla kilógó két kerekét, de „ugyanennyi erővel láthatnánk akár a pajzs mögött kuporgó, botot szorongató görög harcost, egy kerekas gőzhajót a Mississippin, vagy Cyranót és Pinocchiót, amint hátukat egymásnak támasztva egy napernyő alatt ülnek” (487).



Bicikliző mexikói

Az interpretáció tehát annyira a Béta modalitás, vagyis a kulturális kódrendszerek függvénye lesz, hogy mintegy magába olvasztja a puszta formát is.

Ezzel ellentétben például a

B-A-C-H vagy C-A-G-E

betűsorok nemcsak egyszerűen a kulturális ismeretektől függően egy német és egy angol köznevet ('patak,' 'ketrec'), vagy egy-egy zeneszerző nevét idézik fel, de a zeneileg képzettek számára szinte már Alfa modalitásként egy-egy hangsort is keltenek (485).

Végül, Eco ihletésére a két modalitás állandó interakcióját a következő, saját példámmal illusztrálom. Nézzük az alábbi jelsort:



Az első két jel, bár stilizáltak, működnek Alfa modalításban is; erre épít is az interpretáció, habár eltérő stratégiával: az első szem-jelnél nyilvánvalóan fel kell ismerni, hogy itt nyelvspecifikus kódolásról van szó, a szem csak angolul fordítható 'T'-nak. A második jelnél először is nehezen dönthető el, hogy az ott látható piktogramm tekinthető-e a szív hipikonjának, hiszen a szív e jelében nyilvánvalóan igen erős a konvencionális elem. Ugyanakkor az is biztos, hogy a szív azonosítása automatikusabban történik, mint a szív és a szeretet metaforikus összekapcsolása, mely utóbbi csak egy szűkebb érvényű kulturális kódrendszerben működik. Míg az első két jelnél az Alfa modalitás csap át Bétába, a harmadik esetben a Béta modalitás jelentkezik először: mindennek előtt fel kell ismerni, hogy betűkről, írásról van szó, ez a feltétel elengedhetetlen a dekódolás következő fázisainak megtétele előtt. Azután lehet (és kell is) tisztázni, hogy mely nyelv szimbólumáról van szó, s ezt követi majd az ikonográfiai túlkódolás, vagyis hogy felismerjük: itt New York város nevének a rövidítésével állunk szemben.

Ám a 'NY' rövidítésben van ikonikus jellegű Alfa modalitás is. E két betű kombinációja ugyanis annyira elterjedt a vizuális kultúrában (trikókon, csészéken plakátokon megjelenő igen gyakori embléma), hogy felismerése és azonosítása nem feltétlenül tekinthető nyelvi kódolásnak, a képi inger mintegy direkt ráismerést vált ki, akárha a WTC (sajnos immár nem létező) ikertornyainak a fényképét mutattuk volna fel.

Az Alfa- és a Béta modalitás azonosításával és egymást kölcsönösen feltételező természetük felismerésével eljutottunk a képeket és a szövegeket magyarázó 20. századi elméleti gondolkodás feltérképezésének végéhez. Már csak a befejezés maradt hátra, de a lényegi tárgyalás lezárásaként ismét szeretnék rámutatni Eco vizsgáldásainak egyik nagy előnyére: nem sokszorosán összetett, bonyolult szerkezetű műalkotásokon mutatja be elméleti megfontolásait, hanem olyan egyszerű struktúrákon, mint az idézett példák. Mindez pedig nagyon is alkalmas arra, hogy az egyén, a kultúra, a körülmények és a kontextus függvényében elindulhassunk az *ut pictura poesis* elv még pontosabb megértése felé. Míg Mitchell ideológiai alapot adott képek és szövegek egyneműségének és elválaszthatatlanságának tételezéséhez és ekként való kezelésükhöz, addig Eco azokat a kognitív mechanizmusokat modellálta – véleményem szerint sikeresen –, amelyek közös szemiotikai rendszerben működtetik a legkülönbözőbb kulturális reprezentációkat.

Ezután természetesen maguknak a konkrét műelemzéseknek kell következniük, s csak remélhetem, hogy historiográfiai összefoglalóm a kora újkori kultúra bonyolult reprezentációinak a mai kor elvárásaihoz igazított értelmezését is segíteni fogja.

BEFEJEZÉS

Eredmények, adósságok, a kutatás perspektívái

Egy korábbi fejezetben vállaltam, hogy a zárszóban pozicionálom a saját álláspontomat az eddigiekben áttekintett elméleti és módszertani trendek, javaslatok között. Ecóval mondhatnám magam is: „Bármilyen türelemmel viseltetünk is a mások véleménye iránt, legalább az alapvető kérdéseket illetően mindannyiunknak ki kell mondania a sajátját is” (1999, 7). Nos, a következő lapokon ennek igyekszem eleget tenni.

Elmélet és módszer

Mint már a bevezetőben hangsúlyoztam: meggyőződésem, hogy a jó tudós nem állhat pusztán pozitivista alapokon, a legnagyobb anyagismeret és a leggondosabb anyagfeltáró munka sem lehet teljes anélkül, hogy a kutató feltenné a kérdést, miért is csinálja mindezt, és hogyan viszonyul munkája egyrészt korának problémáihoz, illetve hogyan illeszkedik a tárgyával már korábban, mások által folytatott hermeneutikai dialógusba. A kutatómunka – esetemben a kultúrtörténet – tehát három pillérre kell hogy építkezzék: első az anyag feltárása és interpretációja, második az interpretáció menetét megszabó elméleti keret kialakítása, a harmadik pedig a korábbi interpretációkra való reflektálás, a tudománytörténet vagy historiográfia.

Nagyon kevesen vannak, akik munkájukban mind a három pillért egyformán erősnek és impozánsnak tudják megkonstruálni. És sokszor nem is ők kapják a legnagyobb elismerést. Egyetemista éveim óta tudatában vagyok annak a dichotómiának, amely a humán tudományokban két táborot hozott létre: vannak egyrészt ‘a tények kutatói,’ akik aprólékos feltáró munkájuk mellett ‘nem érnek rá’ elméleti gondolatkísérletekkel foglalkozni, s vannak másrészt az elmélet kovácsai, akiknek nem marad energiájuk arra, hogy teóriáikat nagymennyiségű, interpretálandó nyersanyaggal ütköztessék. Mivel a két tábor legtöbbször tudomást sem vesz egymásról, a kettő között egyensúlyozni kívánó kutató könnyen a senki földjén ragadhat. Ez a helyzet szinte a világ minden részén jellemző a humaniorákra, de különösen megrögzültnek tűnik Magyarországon. Talán csak a franciák és az angolszászok jelentenek kivételt, s szerencsémre az utóbbi tudományossággal fennálló szorosabb kapcsolatom már tanulmányaim kezdete óta elém tárta ezeket a reményre jogosító pozitív példákat.



Ugyanakkor természetesen azt nem mondhatom, hogy a magyar tudománytól nem kaptam módszertani inspirációkat. A reneszánszkutatók közül Klaniczay Tibor volt az, aki a filológiát és az átfogó, elméletek iránti érzékenységet mintaszerűen tudta ötvözni. A magyar irodalomtörténészek és modern filológusok közül Abádi Nagy Zoltán, Dávidházi Péter, Szegedy-Maszák Mihály, Szili József és Vajda György Mihály voltak azon példaképeim, akiknek munkáiból bátorítást nyerhettem a saját utam követéséhez. Itt kell megemlítenem Voigt Vilmos nevét is, aki már évtizedek óta példaszerűen ötvözi a szemiotikai-elméleti munkát egy olyan széleskörű anyagfeltáró és interpretáló tevékenységgel, amelynek tárgya a néprajzi-folklór anyagtól a kora újkori kultúrtörténetig terjed, s aki mindeközben a tudomány-historiográfiára is mindig hangsúlyt fektet. E 'nagyok' után szerencsére immár több generáció is beérkezett nálunk, akik közül egyre többen tartják természetesnek a kétféle orientáció legalábbis részleges ötvözését, és egyre több az olyan periodika, publikációs fórum is, ahol az ilyen indíttatású munkákat meg lehet jelentetni, be lehet mutatni.

Jómagam több mint harminc éve foglalkozom a kora újkor európai, főleg angol és magyar kultúrjelenségeinek értelmezésével, s e munka során szinte paradigmátikusán ütköztem diszciplináris korlátokba – elsősorban megintcsak Magyarországon. Sajnálatos módon nálunk szinte teljesen ismeretlen az angolszász világban *history of ideas*-nak nevezett orientáció, s az ezzel foglalkozni próbáló, jobb híján kultúrtörténésznek nevezett magányos farkasok vagy a hivatalos történészek és irodalmárok területei közötti gyepűn kóborolnak vagy 'eszmétörténészként' definiálva magukat sokszor köldöknéző módon a pusztán önmagáért való, filologizáló anyagfeltárásban merülnek el.

Reneszánszkutatóként rám is ilyen sors várt, miután érdeklődési területemen – a kora újkori okkultizmus kultúrjelenségeinek vizsgálata során – a legváratlanabb módokon kerültem szembe képekkel és szövegekkel, filozófiai eszmékkal és vallási hiedelmekkel, multimediális reprezentációkkal, például emblémákkal, színházi gyakorlattal, iparművészeti emlékekkel, vagy objektetekkel operáló rítusokkal – s bizony egyetemi tanulmányaim során nem kaptam ehhez megfelelő interdiszciplináris felkészítést. E dzsungelban való eligazodásomat a Warburg-iskola munkásságával,³⁹⁷ eszméivel és módszertanával való megismerkedésem segítette, ám hamarosan ennek az iskolának a kritikája is látóterembe került: először 1986–87-es Fulbright ösztöndíjas amerikai kutatóutam idején, amikor megismerkedtem az új-historizmus és kulturális materializmus irányzataival.³⁹⁸

³⁹⁷ Ld. a bibliográfiában Ernst Cassirer, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Aby Warburg, Edgar Wind, Rudolf Wittkower és Frances Yates munkáit.

³⁹⁸ Ld. erről tanulmányaimat: „Az újhistorizmus és az amerikai Shakespeare-kutatás” (1998d); „The Politics of Literary Criticism: New Historicism and Shakespeare Scholarship.” (2000b).

Egyrészt tehát felismertem, hogy elméleti keretek nélkül nincs jó kultúrtörténeti kutatás, másrészt azzal is szembesülnöm kellett, hogy az egymást gyorsan váltó elméletek néha brutálisan kérdőjeleznek meg azelőtt nagyrabecsült és jelentős eredményeket. Találkoztam továbbá számos olyan divatossá lett elméleti trenddel is, melyeknek képviselői alig palástolták azon szándékukat, hogy – az interpretálandó anyagot mintegy csak ürügynek tekintve – kizárólag saját koncepciójuk bármilyen valószínűsítését erőltessék.³⁹⁹ A magam részéről nem tartottam célravezetőnek sem azt, hogy mindig az új divatok után fussak, sem azt, hogy fejem a homokba dugva ne vegyek tudomást a kihívásokról és csak ragaszkodjak a régi, 'jól bevált' módszerekhez. Így határoztam el, hogy immár több évtizedes tapasztalattal a hátam mögött megkísérlem áttekinteni azt a konceptuális fejlődést, amely a 20. században kutatási területem, a szavak és a képek, vagyis a komplex kulturális reprezentációk elméleteit formálta és meghatározta. A tisztázást elsősorban a magam számára kívántam elvégezni, nem feledkezve meg arról sem, hogy egy ilyen áttekintés tanítványaimnak és kollégáimnak is hasznos lehet, s hozzájárulhat az elméleti tudatosság fejlesztéséhez a magyar tudományban.

Egy ilyen alapon álló, s a szerzőnek immár érett korában megírt művétől nem szükséges elvárni, hogy radikalizálja az elméletet, vagy hogy teljesen új koncepcióval álljon elő. Három évtizednyi olvasás után a kutató rájön, hogy – legalábbis a humán tudományokban – nincsen új a nap alatt, ami természetesen nem jelenti azt, hogy nem is érdemes odafigyelni mások véleményére.

A 'nagy narratívák' leáldoztával nem szintézisre, valamely 'végső megoldásra' törekedtem, sokkal inkább egy olyan szakirodalmi szemlére, amely az egyes irányzatok és koncepciók önmagukban vett értékeivel, esetleges hasznosságával, belső logikájával ismerteti meg. Ez pedig, reményeim szerint, valamiféle jóértelemben vett pragmatikus eklekticizmushoz vezetett, amiben azért tükröződik összeállítójának saját egyénisége, gondolkodói önállósága is. E nembem példaképem Jürgen Habermas máig inspiráló könyve, az 1967-ben írt *A társadalomtudományok logikája* volt, melynek sokatmondó alázattal az „Ein Literaturbericht” főcímet adta.

Az eddigiek alapján nem könnyen tudnám megmondani, hogy a könyvem fejezeteiben ismertetett szerzők és iskolák közül jómagam kinek a pártján állok, mivel értek teljesen egyet

³⁹⁹ Az elmúlt évtizedek egyik legnagyobb hatású elmélete Michel Foucault-nak még az 1960-as években kidolgozott szubverzió-teóriája volt, amelyben feltárta a hatalomnak a kulturális szférában is ható, szubjektumformáló mechanizmusait. Gondolatai ma már megkerülhetetlenek, ám ha alapkönyve (*A szavak és a dolgok*, 2000 [1966]) bizonyításának egyes részleteit – esetemben pl. a 17. századi okkult szerzők szignatúra-tanainak elemzését – alaposabban megvizsgáljuk, e részlet-interpretációkat mindenképpen túldimenzionálnak, s alig tarthatónak találjuk. Az újhistorizmus és a kulturális materializmus filológiai tévedésiről, sőt torzításairól ld. Tom McAlindon, „Cultural Materialism and the Ethics of Reading: Or, the Radicalization of Jacobean Tragedy,” *The Modern Language Review* 90.4 (1995): 830-46; és „Testing New Historicism: ‘Invisible Bullets’ Reconsidered,” *Studies in Philology* 92.4 (1995): 411-38.

és kivel egyáltalán nem. Az ismertetett álláspontok – meglátásom szerint – valamiféle polifón dialógusban állnak egymással és botorságnak tartanám egyetlen szólam kiválasztását és felerősítését az összhangzás kárára, ahol még a disszonáns akkordok is fontos mondanivalót hordoznak. A nagyjából egy évszázadot átívelő szemlének természetesen van néhány nyilvánvaló tanulsága. Mindenekelőtt az, hogy az elméleti gondolkodás a nagy narratíváktól a poliszémia, az alternatívák, a párhuzamos megoldások felé halad, s egyben mindinkább feladja normatív igényeit a pragmatika, a kulturális használat tanulmányozásának és interpretációjának a javára. A diverzifikálódás mellett ugyanakkor termékeny találkozásoknak is tanúi lehetünk: ilyen volt például a szemiotika és az ikonológia egymásra találása, amely végül mindkét diszciplína egynémely merev korlátjának lebontásához is hozzájárult.

Megfellebbezhetetlennek tűnik továbbá, hogy a vizuális és a verbális jelrendszerek egymástól elméleti szinten is elválaszthatatlanok, éppúgy, ahogy a gyakorlatban, a kultúra reprezentációiban is együtt élnek. Így talán végleg kimondhatjuk, hogy az *ut pictura poesis* elv helyes és igaz, ám Eco és Mitchell megközelítéseinek különbsége arra is figyelmeztet bennünket, hogy e kapcsolatot még mindig nem értjük teljesen. Reneszánszkutatóként a legnagyobb személyes tisztelettel a Warburgianus-tudósok, elsősorban Panofsky és Gombrich, és természetesen Aby munkássága iránt viseltetem, ám Mitchell radikális és átpolitizált ikonológiája jelentős szellemi izgalommal tölt el, viszont a jövő leggyümölcsözőbb útját leginkább az Eco által képviselt orientációban látom (például Rorty anarchista pragmatizmusa ellenében). Elsősorban azért, mert Eco – véleményem szerint –, úgy tud sziporkázóan szellemes és gondolatébresztő koncepciókat kidolgozni, hogy közben egyetlen pillanatra sem tesz erőszakot tárgyán, hanem az interpretáció során nélkülözhetetlen hermeneutikai dialógust mindig komolyan veszi, s ezzel együtt a józan észet sem szégyellve segítségül hívni, mindig kitart egyfajta tudományos etika mellett.

Ennek az etikának a szükségességét, sőt egyáltalán a létét, manapság természetesen sokan kétségbe vonják. A többek között Foucault-ihlette kulturális materializmus a hatalom leleplezésére (és megragadására) törekszik, és elméleti tézisei között aligha akad hely a Gadamer által propagált „jószándékú megértés,” vagy az Eco által feltételezett „szívességi elv” számára.⁴⁰⁰ Mitchell álláspontja ugyanakkor azért rokonszenves nekem, mert bár érdeklődése szinte kizárólag a képek és a szövegek politikumára koncentrál, az újhistorista ideológiát egyfajta – abban többségében jelen nem lévő – szakmai és humán-etika kontrollja mellett követi.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Ld. Gadamer, „Szöveg és interpretáció” (1994), 27; Eco 1999, 347-67.

⁴⁰¹ 1996-ban egy Svájcban tartott konferencián Kiernan Ryan az újhistorizmus és a kulturális materializmus angliai teoretikusa előadását azzal fejezte be, hogy az irodalomelmélet következő lépése az esztétika és az etika újrafelfedezése lesz. Bár ennek mutatkoznak bizonyos jelei, a fordulat még nem következett be. V.ö. Ryan, „Introduction,” in Ryan ed., *New Historicism and Cultural Materialism. A*

Miközben elengedhetetlenül fontosnak tartom, hogy a posztstrukturalista ikonológia által felvetett új szempontokat – a képek Mitchell és Belting által kutatott politikumát, vagy az Eco által felhasznált kognitív tudományos eredményeket – mihamarább asszimiláljuk és érvényesítsük saját munkánkban, nem gondolom, hogy ezzel a ‘régi ikonológia’ eredményei egyszer s mindenkorra érvényüket veszítik, s többé nem tarthatnak igényt érdeklődésünkre. Az nyilvánvaló, hogy Cassirer kulturális strukturalizmusa, Panofsky jelentést abszolutizáló ikonológiája, vagy Gombrich pszichologizáló konvencionalizmusa előbb-utóbb már csak a tudománytörténet érdeklődésére apellálhat, ám hihetetlen felkészültségükkel, enciklopédikus tudásukkal, elegánsan prezentált gondolataikkal éppúgy inspirálhatnak, mint egy Platón, Kant, Winckelmann vagy Toynbee szöveg. Ennél is fontosabbnak tartom, hogy az elméletalkotáson túl, gyakorlati elemző munkájukkal a múlt „mélységesen mély kútjának” olyan szféráiba jutottak, melyeket az utánuk jövők ha akarnának sem tudnának már elérni. Talán – mondhatjuk – nincs is erre szükség, hiszen a felmerülő új problémák és kihívások új megközelítéseket igényelnek. Mindenesetre a kulturális emlékezet tárházaként megmarad nekünk e nagyszerű kultúr- és művészettörténész generáció sok-sok értelmezése olyan témákról, amelyeknek még felkutatható és többé-kevésbé rekonstruálható eredeti használati jelentése napról-napra halványul el és szorul ki még a szaktudósok kompetenciájából is.

Az „Embléma és emblematikusság” c. fejezet elején utalok arra, hogy mai kultúránkban az emblematikus kifejezés mód igencsak háttérbe szorult, különösen mióta a 20. század közepére a klasszikus műveltség végleg kikerült a középiskolai tananyagból (ld. fentebb, 113). Az allegorikus jelentések és a judeo-keresztény mitológiára építő figuratív reprezentációk értelmezésének propagálása, kézikönyvekkel és szótárakkal való segítése egyfajta utóvédelem, a sorok újrendezése veszített csata után, ám egyelőre még korántsem lezárt kultúrtörténeti fejezet. Ha azt kívánjuk, hogy az ifjabb generáció kutatói, a középkorral vagy a kora újkorral foglalkozó kultúrtörténészek még megszerezhessék azt a tudást, amely ennek a konvencionális és ‘titkos’ szimbolizációnak a megértéséhez szükséges, keresve sem ajánlhatunk jobb olvasmányt nekik, mint a Warburg-iskola elemzéseit.

Eredmények, adósságok, perspektívák

Az utószó végéhez érve, már csak egyetlen magam elé tűzött feladat maradt hátra: a kritikáknak mintegy elébe menve kijelölni e könyv szerepét és helyét a korai 21. század magyar tudományosságában.

Ha munkám konkrét eredményeit kívánom felsorolni, minden álszerénység nélkül állíthatom, hogy a szavakról és a képekről való modern elméleti gondolkodásnak ez az első magyar nyelven megjelenő, átfogó összefoglalása. Nem állítanám azonban, hogy ezzel ki-

merítettem a témát, vagy hogy kimondtam volna az utolsó szót ezekben a kérdésekben. Bőven hagytam feldolgozandó anyagot az utánam jövőknek, akik szerencsére már munkálkodnak és szép eredményeket mutatnak fel. Mielőtt róluk megemlékeznék, szeretnék arra is kitérni, hogy – igen nagy szerencsémre – magamnak sem kellett a nulláról kezdeni. Ez a könyv az *Ikonológia és Műértelmezés* sorozat tizenegyedik köteteként jelenik meg, már az ezt megelőző tíz kötet is szilárd alapozásnak számít, ahogyan az a két évtizedes munka is, amely a Pál József és Fabiny Tibor alapította ‘Szegedi iskolát’ mára már nemzetközileg is ismertté tette. A sorozatban közzétettük az ikonológiai szakirodalom számos klasszikusát, közöltünk eredeti forrásszövegeket éppúgy, mint újonnan írt, kísérleti tanulmányokat, s ezideig két teljes monográfiát is megjelentettünk.⁴⁰² Ma is olyan fiatalokkal dolgozhatom itt együtt, mint a ‘posztsemiotika’ feltalálója, Kiss Attila Atilla, a nagysikerű *Szimbólumtár* társszerkesztője, Újvári Edit, az orosz ikonok nemzetközileg jegyzett szakértője, Valerij Lepahin, vagy a kora középkori ógermán és angolszász ikonográfia kutatója, Kopár Lilla, hogy az ígéretes doktoranduszokról most ne is beszéljek.

Továbbá érdekes, hogy sokszor ott talál rokon kutatásokat az ember, ahol egyáltalán nem is várná. A szegedi napilapból kellett megtudnom, hogy kollégám, Benedek György professzor, a szegedi orvoskar élettani intézetének vezetője az agyi percepció olyan aspektusaival foglalkozik, amelyek a kogníció mibenlétére világíthatnak rá, s melyek számos területen érintkeznek Umberto Eco és az ikonizmus-vita kérdéseivel. „Miért van az, hogy egy kutyát sötétben, hátulról, sőt, akár rózsaszínűre festve is felismerünk, ha viszont ‘belerádjrozunk’ a sziluettjébe, már gondot okoz az azonosítás?”⁴⁰³ „A tapasztalatok azt mutatják, – fejtegeti a professzor az újságíró kérdésére –, hogy a körvonalaknak nagyobb a jelentősége a felismerésben, mint a belső szerkezete vagy a színeke. A kísérletek azt mutatják, hogy az idegsejtek ugyanúgy reagálnak a sziluettre, mint a teljes állatra.” Vagyis a látás/észlelés fiziológiai sajátosságai is befolyásolják a mégannyira konvencionális percepciót. És persze fordítva is: „Ha megtanuljuk, hogy egy felület piros, attól kezdve bármilyen fénnel világítjuk meg, pirosnak fogjuk látni, attól függetlenül, hogy a recehátyánkra egészen más szín esik.” Mindebből látható, hogy egy természettudós mennyire fontos kísérleti adatokkal tud hozzászólni egy látszólag teljesen humántudományi vitához; ezért is rokonszenves nekem Eco alapállása és nyitása a kognitív tudományok felé, ellentétben egyes posztstrukturalista ideológiakritikusokkal, akik nem hajlandók a saját preconcepcióik köréből kilépni.

Visszatérve a ‘Szegedi iskolához,’ illetve túllépve rajta, örömmel nyugtázom továbbá, hogy az országban mára mindenütt teret nyert ez a fajta érdeklődés, ami az 1980-as évek-

⁴⁰² A teljes sorozat ismertetése megtalálható a JATEPress honlapján: <<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/onload/netscape/>>.

⁴⁰³ *Délmagyarország*, 2001. február 24, 6.

ben bizony még ritkaságnak számított. Elsősorban Beke László, Radnóti Sándor és Széplő F. György tevékenységének hála, a Warburg-iskola és az azt megelőző művészettörténész generációnak a fő művei magyarul is megjelentek; Knapp Éva és Tüskés Gábor munkásságában kiteljesedett a magyar emblémakutatás; a Magyar Szemiotikai Társaság égisze alatt dolgoznak az ikonicitás kutatói; Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor szerkesztésében fontos kötetek jelentek meg a társadalmi és kulturális szimbolizáció legkülönbözőbb formáiról; s végül, de nem utolsó sorban az *Athenaeum*, az *Enigma* és más folyóiratok felvállalták, hogy egyre nagyobb számban közölnek könyvem témájába vágó cikkeket kurrens külföldi és magyar szerzőktől.

E magyarországi kutatómunka fontos állomása volt az a négy éves OTKA kutatási programom, amely Szegeden folyt „A kora újkori kultúra szemiotikája és ikonográfiája” témájában 1997 és 2000 között. Ennek egyik programpontja az a 2000 őszi rendezett nagyszabású konferencia volt, amelynek válogatott anyagát *Szó és kép: a művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája* címmel az *Ikonológia és műértelmezés* sorozat kilencedik köteteként jelentettük meg Kiss Attila Atilla és jómagam szerkesztésében. E konferencia egyik legnagyobb meglepetése a résztvevő fiatalok nagy száma, és munkáik magas színvonala volt. Hadd említsem itt meg a teljesség igénye nélkül Bizzar István, Horváth Gyöngyvér, Hübner Andrea, Kiss Gabriella, Kukla Krisztián, Medvegy Mónika, Pikli Natália és Pólik József nevét, akik már elsajátították a multimediális kulturális reprezentációk értelmezésének legkorszerűbb módszereit, jöttek legyen akár a művészettörténet, akár az irodalomtörténet felől.

Ilyen kontextusban talán nem is kell túlságosan aggódnom munkám hiányosságai miatt. Ilyenek természetesen vannak, hiszen bármennyire is széles merítésre törekedtem, mégiscsak a ‘kedvenceimet’ emeltem be a részletes elemzésekbe, s nemcsak a rendelkezésre álló keret, de nyelvtudásom, szelektív olvasmányaim és sokszor a véletlen is formálta könyvem tartalmát.

Úgy gondolom, sikerült viszonylagos teljességében bemutatnom az emblematika főbb elméleteit és legújabb eredményeit, ám a francia és olasz emblémakutatók csak részlegesen, a spanyolok pedig egyáltalán nem kerültek be tárgyalásomba. Bár a lengyel emblematikai szakirodalmat jól ismerem, erre is csak futólagosan tudtam utalni. Hasonló sorsra jutott a képelemletek egy jelentős része. Többet szerettem volna foglalkozni például Roland Barthes nagyhatású, *Image-Music-Text* című 1977-es könyvével, s alulreprezentált maradt Hans Belting munkássága is, akit pedig e terület egyik legfontosabb szerzőjének tartok.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Belting főműve, a *Kép és kultusz* (2000 [1990]) után 2001-ben megjelentette annak folytatását *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft* (München: Fink) címmel, amelyben a modern művészet által felvetett problémákat is tárgyalja, és – Mitchellhez hasonlóan – a művészettörténet teljes megújítására tesz kísérletet.

Két másik, manapság egyre többet idézett német művészettörténész és elméleti író még rosszabul járt: az 1988-ban elhunyt s ma már a háború utáni legeredetibb német művészettörténésznek tartott Max Imdahl, valamint összegyűjtött műveinek kiadója, a vele egyirányba tájékozódó Gottfried Boehm be sem került az érdemi tárgyalásba. Mentségemre szolgáljon, a posztstrukturalista ikonológiát bemutató fejezet írásakor már tudtam, hogy Bacsó Béla és kutatócsoportja „Kép és szöveg viszonya az esztétikai modernségben” című projektjükben elsősorban Belting, Imdahl és Boehm munkásságával foglalkoznak, így megnyugodhattam, hogy az általam hagyott vákuum hamarosan betöltődik.⁴⁰⁵

Szemiotikai összefoglalómat informatívnak, de meglehetősen vázlatosnak érzem – ezesetben is hagyatkozhatok viszont Voigt Vilmos kitűnő bevezetésére (1977) és a Horányi–Szépe antológiára (1975) –, mégis sajnálom, hogy Thomas Sebeok idevágó munkásságára nem tudtam kitérni. Remélem azonban, hogy sikerült egy eddig nem igen tárgyalt vonatkozásra, a klasszikus szemiotika és az ikonográfia/ikonológia párhuzamos, pragmatika felé való tájékozódására rámutatnom. A szemiotika tudománytörténeti értékelése során Saussure és Peirce nézeteinek összevetése, illetve a diadikus és triadikus jelelméletek posztstrukturalista szemszögű kritikája (Derrida idevágó munkásságának beépítésével) ugyancsak újdonságértékűnek mondható.

El kell viszont ismernem, hogy a poszt szemiotikára és a pszichoanalitikus iskolák eredményeinek számbavételére már nem maradt energiám. Ezesetben megint csak a legkisebb ellenállás irányába haladtam, tudván, hogy kollégám, Kiss Attila ennek a kérdéskörnek az egyik legjobb hazai szakértője, az érdeklődőket tehát az ő írásaihoz utalom.

Kétségtelen, hogy a legnagyobb gondossággal talán a Warburg-hagyomány – tehát az alapító, valamint a németből angolszásszá lett Panofsky és Gombrich – esztétörténeti kapcsolódásait igyekeztem megrajzolni, úgyis mint a reneszánsz-kutatók számára a mai napig nélkülözhetetlen módszertan megalkotóiét. Bár róluk már sok fontosat mondott a magyar tudomány, elsősorban Radnóti Sándor általam is alapkönyvként használt munkája, e jelentős iskolának a posztstrukturalizmus perspektívájából való revíziója szándékom szerint új megvilágításba helyezi az ikonográfia és ikonológia elméleti intuícióit.

Szubjektív szempontból könyvem csúcspontjának a „Warburg Redux” című fejezetet tartom. Nemcsak azért, mert aki Warburggal kezd foglalkozni, az jó eséllyel rabja marad személyiségének – még immár papírba dermedt írásain keresztül is. Hanem azért is, mert – archív anyagok tanulmányozása során – keze írásával és fényképeivel is megismerked-

⁴⁰⁵ Imdahl Panofsky ikonológiáját továbbfejlesztve az ikonográfia – ikonológia – ikonika hármasságot javasolt kiindulási pontként (v.ö. Imdahl, „Ikonika,” in Bacsó Béla ed., *Kép – fenomén – valóság* [Budapest: Kijárat, 1997]); Boehm pedig Mitchell „képi fordulatával” párhuzamosan bevezette az „ikonikus fordulat” terminust (ld. Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder,” in Boehm ed., *Was ist ein Bild?* [München: Fink, 1994]).

hettem, és személyesen is végigjárhattam amerikai kutatóútjának nyomvonalát, mely út során engem is meghatározó élmények értek a pueblo indiánok között. Úgy gondolom, a 'posztmodern' Warburg felmutatásával sikerült az eddigi magyar Warburg-recepciót jónéhány lépéssel előre vinnem.

W.J.T. Mitchell bevonását a magyar tudományosságba igen fontos missziónak éreztem. Meggyőződése, hogy ő a kortárs művészettörténet-írás egyik legnagyobb alakja, akinek elsőrendű érdeme, hogy a művészettörténetet kivezette a sajátmaga által épített karanténból, s igazi interdiszciplináris tudománnyá tette a szó legmodernebb értelmében (nem véletlenül visel kettős professzúrárt a Chicagói Egyetemen: mind a művészettörténet, mind az anglisztika tanára). Különleges szellemi élvezetet jelentő vibráló stílusa és ízig-vérig (poszt)modern gondolkodása, mely egyben tiszteletet parancsoló anyagismerettel párosul, mihamarabb magyar fordítót kívánna.

Hasonló volt a célom Eco *Kacsacsőrűjével* is. Bár a könyv már három éve megjelent magyarul, nem érzékelem alkotó recepcióját, talán mert az érdeklődők már túlságosan hozzászoktak ahhoz, hogy az olasz mestertől minden évben jön valami új. Ezúttal azonban nemcsak új, hanem igen nagy jelentőségű gondolatok jöttek, én magam még attól sem riadnék vissza, hogy a *Kacsacsőrűt* a valaha írt legfontosabb könyvének nevezzem. Eco gondolataihoz nem sok eredetit tudtam hozzátenni, inkább csak a pontos expozícióra ügyeltem, mégis remélem, hogy ismertetésem könyvzáró pozicionálásával sikerült 'kis narratívám' számos elvarratlan szálát egybesodornom, és megadnom a lehetőséget, hogy mások tovább fonják majd a fonalat. Ha ez sikerült, már nem dolgoztam hiába.

HIVATKOZOTT IRODALOM

(A bibliográfiában csak azok a könyvek szerepelnek, amelyeket magam is használtam.
A lábjegyzetekben esetenként további ajánló irodalmat adok.)

- Abrams, M. H. 1953. „Orientations of Critical Theories”. In Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press. Reprint in David Lodge ed. *20th Century Literary Criticism - A Reader*. London: Longman, 1972.
- Abrams, M. H. et als. ed. 1986. *The Norton Anthology of English Literature*. New York & London: Norton.
- Adams, Alison, Anthony J. Harper ed. 1992. *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*. Leiden: Brill (Symbola & Emblemata 3)
- Alberti, Leon Battista. 1997. *A festészetéről (Della pittura, 1472 előtt)*. Ford., bev., jegyz. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi.
- Alciati, Andrea = Andreas Alciatus. 1985. *Emblematum Liber*. Volume 1: *The Latin Emblems, Indexes and Lists*; Volume 2: *Emblems in Translations*. Ed. Peter M. Daly et als.. Toronto: Toronto University Press (Index Emblematicus).
- Alderson, Simon. 1995. „*Ut pictura poesis* and its Discontents in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-century England and France.” *Word & Image* 11.3: 256-63.
- Althusser, Louis. 1992 [1970]. „Ideology and Ideological State Apparatuses”. In Anthony Easthope and Kate McGowan ed., *A Critical and Cultural Theory Reader*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press; □ 1996. „Ideológia és ideologikus államapparátusok (Jegyzetek egy kutatáshoz).” In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor SK, Odorics Ferenc ed. *Testes könyv I.* Szeged: Ictus (deKON KÖNYVEK 8), 373-413.
- Arisztotelész. 1974. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest: Helikon; □ 1997. *Poétika*. Teljes, gondozott szöveg, új fordítás. Ford. Ritoók Zsigmond, kiad. Bolonyai Gábor. Budapest: PannonKlett (Matúra bölcselet).
- Auerbach, Erich. 1985 [1946]. *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Budapest: Gondolat.
- Bagley, Ayers L., Edward M. Griffin, Austin J. McLean ed. 1996. *The Telling Image. Explorations in the Emblem*. New York: AMS Press (AMS Studies in the Emblem 12)
- Bal, Mieke. 1990. „De-disciplining the Eye”. *Critical Inquiry* 16: 506-31; □ 1997. „Túl a szó-kép opozíción.” *Enigma* 14-15: 132-64.
- Balan, Arusu. 1996. „Subjectivism and Phenomenology”. In Marlies Kronegger, Anna-Teresa Tymieniecka ed. *Life. The Human Quest for an Ideal*. Dordrecht-Boston-New York: Kluwer (Analecta Husserliana 49), 239-51.
- Balassi Bálint. 1994. *Versei*. Ed. Kőszeghy Péter, Szentmártoni Szabó Géza. Budapest: Balassi (Régi magyar könyvtár – Források 4).
- Baróti-Gál, Márta, Attila Kiss, György E. Szőnyi ed. 2002. *The Iconography of the Fantastic*. Szeged: JATEPress (Papers in English and American Studies 10; Studia Poetica 11).
- Barthes, Roland. 1968. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang; □ 1977. *Image-Music-Text*. Ford. Stephen Heath. New York: Noonday Press; □ 1991 [1985]. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil; □ 1999. *A divat mint rendszer [Système de la mode]*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Helikon; □ 2000. *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról [La chambre claire]*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa.

- Bath, Michael. 1994. *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*. London: Longman; □ 1999. „Emblem’ as Rhetorical Figure: John Hoskins and Thomas Blount.” In Daly, Manning ed. 1999, 51-62.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Gallimard; □ 1996. „A szimulákrum elsőbbsége.” In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor SK, Odorics Ferenc ed. *Testes könyv I*. Szeged: Ictus (deKON KÖNYVEK 8), 161-95; □ 1997. *A rossz transzparenciája*. Budapest: Balassi.
- Bauerle, Dorothee. 1988. *Gespensstergeschichte für Ganz-Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*. Münster: Literatura.
- Beke László. 1984. „Panofsky és az ikonológia.” In Panofsky 1984, 382-99; □ 1998. „Utószó.” In Riegl 1998, 315-20.
- Belting, Hans. 2000 [1990]. *Kép és kultusz*. Budapest: Balassi; □ 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, Walter. 1968. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. In Benjamin, *Illuminations*. New York: Schocken, 217-251.
- Benyik György. 1995-6. *Az Újszövetségi Szentírás keletkezés- és kutatástörténete. 1: Introductio generalis, 2: Introductio specialis*. Szeged: JATEPress.
- Bernáth Árpád. 1998. *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus (deKON KÖNYVEK 12).
- Bernstein, Richard J. ed. 1965. *Critical Essays on Charles Sanders Peirce*. Westport, Ct.: Greenwood Press.
- Bergeron, David M. ed. 1986. *Pageantry in the Shakespearean Theatre*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Bertozzi, Marco. 1999. *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*. Livorno: Sillabe.
- Bertozzi, Marco ed. 2002. *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*. Ferrara: Franco Cosimo Panini.
- Bevington, David M. 1984. *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Białostocki, Jan. 1982. *Régi és új a művészettörténetben*. Budapest: Corvina (Művészet és elmélet); □ 1997 [1973]. „Ikonográfia.” In Pál ed. 1997, 227-51.
- Bianchi, Massimo Luigi. 1987. *Signatura rerum: segni, magia e cognoscenza da Paracelso a Leibniz*. Roma dell'Ateneo (Lessico intellettuale europeo, 43).
- Biblia. 1982. *Ószövetségi és újszövetségi Szentírás* (az 1972. évi új katolikus magyar fordítás). Budapest: Szent István Társulat.
- Blau, Joseph. 1944. *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Boehm, Gottfried ed. 1994. *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Bohannon, Paul, Mark Glazer. 1997 [1988]. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest: Panem–McGraw Hill.
- Bókay Antal, et al. ed. 2002. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonializmusig*. Budapest: Osiris.
- Bredenkamp, Horst, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass ed. 1990. *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions*. Hamburg: Universität Hamburg (Schriften des Warburg Archivs 1).
- Brosius, Christiane. 1997. *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*. Pfaffenweiler: Centaur Verlagsgesellschaft.
- Burke, Peter. 1997. *Varieties of Cultural History*. Cambridge: Polity Press; □ 1998. „History and Anthropology in 1900.” In Cestelli Guidi, Mann 1998, 20-27.
- Calabrese, Omar. 1994. „Iconology.” In Thomas A. Sebeok ed. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1: 330-2.
- Campbell, O. J., Edward G. Quinn ed. 1964. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. New York: Crowell.

- Careri, Giovanni. 2002. „*Pathosformeln*. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini.” In Bertozzi ed. 2002, 50-63.
- Cassirer, Ernst. 1953. *Language and Myth*. New York: Dover; □ 1957. *The Philosophy of Symbolic Forms* (3 kötet, eredeti német kiadása: 1923-9). New Haven: Yale University Press; □ 1975. „A szimbolikus formák filozófiájából”. In Horányi & Szépe 1975, 121-35; □ 2000. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy* (eredeti német kiadás Hamburg: Warburg Bibliothek, 1927; angol kiadás New York: Harper & Row, 1963). New York: Dover.
- Cassirer, Toni. 1981. *Mein Leben mit Ernst Cassirer*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Cestelli Guidi, Benedetta, Nicholas Mann ed. 1998. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. London: Merrell Holberton & The Warburg Institute.
- Charney, Maurice. 1961. *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Chasseneux, Barthélemy de. 1579. *Catalogus gloriae mundi*. Frankfurt: Feyerabend.
- Charlesworth, James H. ed. 1983. *The Old Testament Pseudepigrapha. Volume 1: Apocalyptic Literature and Testaments*. New York: Doubleday.
- Chernow, Ron. 1993. *The Warburgs. The 20th-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*. New York: Random House.
- Cherry, Colin. 1970 [1957]. *On Human Communication*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. 1993. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- Cirlot, J. E. 1984 [1962]. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.
- Clemen, Wolfgang H. 1983 [1951]. *The Development of Shakespeare's Imagery*. London: Methuen.
- Clements, Robert J. 1960. *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Colapietro, Vincent M. ed. 1996. *Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Cole, William. 1994. „Literal Art? A New Look at Doré's Illustrations for Dante's *Inferno*”. *Word & Image* 10.2: 95-106.
- Coudert, Allison ed. 1999. *The Language of Adam / Die Sprache Adams*. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Forschungen 84).
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*. London: RKP.
- Daly, Peter M. 1979. *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*. Nendeln: KTO Press (Wolfenbütteler Forschungen 9); □ 1984. „Shakespeare and the Emblem. The Use of Evidence and Analogy in Establishing Iconographic and Emblematic Effects.” In Fabiny ed. 1984, 117-87; □ 1988. „The Union Catalogue of Emblem Books Project and the *Corpus Librorum Emblematicum*,” *Emblematica* 3:121-33; □ 1993. *Teaching Shakespeare and the Emblem. A Lecture and Bibliography*. Wolfville: Acadia University; □ 1996. „Where Are We Going in Studies of Iconography and Emblematics?” In Attila Kiss ed. 1996, 5-29; □ 1998 [1979]. *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press; □ 2002. „The *Nachleben* of the Emblem. Emblematic Structures in Modern Advertising and Propaganda.” In Harms, Peil 2002, 47-70.
- Daly, Peter M., Mary V. Silcox. 1990. *The English Emblem: Bibliography of Secondary Literature*. München: Saur (Corpus Librorum Emblematicum); □ 1991. *The Modern Critical Reception of the English Emblem*. München: Saur (Corpus Librorum Emblematicum).
- Daly, Peter M. ed. 1988. *The English Emblem Tradition*. (Társszerkesztők: Leslie T. Duer, Anthony Raspa, Paola Valeri-Tomaszuk, Rüdiger Meyer, Mary V. Silcox.) Toronto: University of Toronto Press (Index Emblematicus)

- Daly, Peter M., John Manning ed. 1999. *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*. New York: AMS Press (AMS Studies in the Emblem 14).
- Damisch, Hubert. 1975. „Semiotics and Iconography.” In Thomas Sebeok ed. *The Tell-Tale Sign*. Netherlands: Peter de Ridder.
- Danto, Arthur. 1996 [1981]. *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Budapest: Enciklopédia Kiadó; □ 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, N.J.: Princeton University Press (Bollingen Series XXXV, 44)
- Darwin, Charles. 2002 [1872]. *Expressions of the Emotions in Man and Animals*. <www.human-nature.com/darwin/emotion/contents.htm>. Elérés: 2002. március 20.
- Davidson, Clifford. 1977. *Drama and Art. An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*. Kalamazoo, Mi.: Western Michigan University (Medieval Institute Publications); □ 1997. „A képzőművészet és a reneszánsz dráma: Shakespeare példája.” In Pál ed. 1997, 255-67.
- Davidson, Clifford ed. 1999. *Material Culture and Medieval Drama*. Kalamazoo, Mich.: Western Michigan University (Medieval Institute Publications); □ 2001. *Gesture in Medieval Drama and Art*. Kalamazoo, Mich.: Western Michigan University (Medieval Institute Publications).
- Davis, Natalie Zemon. 1975. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: Stanford University Press.
- de Bustamente, José Manuel Díaz. 1992. *Instrumentum Emblematicum. Indexes, Konkordanzen zur Mittel- und Neulateinischen Philologie*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- DeJong 1969 = Maier 1969.
- Deledalle, Gérard. 2000. *Peirce's Philosophy of Signs: Essays in Comparative Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla ed. 1999. *Színházzsziemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiótikája*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 8).
- Derrida, Jacques. 1991. *Grammatológia*. Első rész, transzformálta Molnár Miklós. Budapest / Párizs / Szombathely / Bécs: Életünk–Magyar Műhely.
- Dessen, Alan C. 1986. *Shakespeare and the Late Morality Plays*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Dieckmann, Lieselotte. 1957. „Renaissance Hieroglyphics.” *Comparative Literature* 9: 308-21; □ 1970. *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*. St. Louis, Mo.: Washington University Press.
- Diehl, Huston. 1986. *Index of Icons in English Emblem Books, 1500-1700*. Norman, Okl.: University of Oklahoma Press.
- Dilthey, Wilhelm. 1925. *Élmény és költészet*. Budapest: Franklin; □ 1974. *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest: Gondolat.
- Doebler, John. 1974. *Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- Drysdall, Denis L. 1992. „The Emblem According to the Italian *Impresa* Theorists.” In Adams, Harper ed. 1992, 22-32; □ „Authorities for Symbolism in the Sixteenth Century.” In Daly, Manning ed. 1999, 111-24.
- Ducrot, Oswald, Jean Louis Schefer. 1995. *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press; □ 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press (Advances in Semiotics); □ 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press; □ 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press (Advances in Semiotics); □ 1992. *Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*. Ed. Stefan Collini. Cambridge & New York: Cambridge

- University Press; □ 1995. *The Search for the Perfect Language*. Oxford: Blackwell (The Making of Europe); □ 1999 [1997]. *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Budapest: Európa.
- Ellis, John M. 1974. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- EPP 1965 = *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, Frank J. Warnke, O. B. Hardison, Jr. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Fabiny Tibor ed. 1984. *Shakespeare and the Emblem*. Szeged: JATE (Papers in English & American Studies 3); □ 1998a [1987]. *A hermeneutika elmélete*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 3); □ 1998b [1988]. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 4).
- Fabiny Tibor. 1984a. „Literature and Emblems: New Aspects in Shakespeare-Studies”. In Fabiny ed. 1984, 7-55; □ 1984b. „*Veritas filia temporis*. The Iconography of Time and Truth and Shakespeare.” In Fabiny ed. 1984, 215-71; □ 1984c. „*Theatrum mundi* and the Ages of Man.” In Fabiny ed. 1984, 273-335; □ 1996. „Catholic Eyes and Protestant Ears. The Conflict of Visuality and Aurality in a Hermeneutical Perspective”. In Kiss ed. 1996, 39-52; □ 1998a. „Rossz ízlés, vagy művészi érték?” In Fabiny, Pál, Szőnyi ed. 1998, 21-33; □ 1998b. „Előkép és beteljesülés: a tipológiai szimbolizmus a hermeneutika tükrében”. In Fabiny ed. 1998b, 9-21.
- Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre ed. 1998 [1987]. *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Szeged: JATEPress (Ikonográfia és műértelmezés 2).
- Farrer, David. 1974. *The Warburgs: The Story of a Family*. New York: Stein and Day.
- Fehér, Márta. 1984. „Utószó”. In Kuhn 1984, 299-322; □ 1995. „The 17th Century Crossroads of the Mathematization of Nature”. In Márta Fehér, *Changing Tools. Case Studies in the History of Scientific Methodology*. Budapest: Akadémiai, 1-26.
- Ferguson, George. 1961. *Sign and Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press.
- Ferretti, Silvia. 1984. *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*. Casale Monferrato: Marietti; □ 1989. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*. New Haven–London: Yale University Press.
- Fish, Stanley. 1996 [1980]. „Van szöveg ezen az órán?” In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor SK, Odorics Ferenc ed. *Testes könyv I*. Szeged: Ictus (deKON KÖNYVEK 8), 265-83.
- Fleischer, Martha H. 1974. *The Iconography of the English History Play*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur (Salzburg Studies in English Literature - Elizabethan & Renaissance Studies).
- Foakes, R. A. 1985. *Illustrations of the English Stage 1580-1642*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- Forster, Kurt W. 1976. „Aby Warburg's Art History: Collective Memory and the Social Meditation of Images”. *Daedalus* 105: 169-76; □ 1996. „Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”. *October* 77 Summer: 5-24.
- Foucault, Michel. 2000 [1966]. *A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája*. Budapest: Osiris.
- Freedberg, David. 1989. *The Power of Images. Studies in the Theory and History of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freeman, Rosemary. 1948. *English Emblem Books*. London: Chatto & Windus.
- Frye, Northrop. 1996. *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom [The Great Code]*. Budapest: Európa; □ 1998 [1957]. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest: Helikon; Universitas.
- Frye, Roland Mushat. 1980. „Ways of Seeing, or Epistemology in the Arts: Unities and Disunities in Shakespearean Drama and Elizabethan Painting.” *Shakespeare Quarterly* 31/3: 323-43; □ 1981. „‘Ut Pictura Poesis’: Shared Principles of Organization in Painting and in Shakespearean Drama.” In: W. M. Aycock ed. *Shakespeare's Art from a Comparative Perspective*. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 101-30.

- Gadamer, Hans-Georg. 1994 [1986]. „Szöveg és interpretáció.” In Bacsó Béla ed., *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi, 17-43.
- Geissmar, Christoph. 1993. *Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 23).
- Giarda, Cristoforo. 1997. „Bevezető *Az Alexandriai könyvtár szimbolikus képei* című könyvéhez.” In Pál ed. 1997, 23-8.
- Giehlow, Karl. 1915. *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*. Leipzig: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Volume 22.1).
- Goetschel, Roland. 1992 [1985]. *A kabala*. Budapest: Akadémiai.
- Golaszewska, Maria. 1984. „Ingarden's Concept of Aesthetic Values in the Light of His Theory of Partly Isolated Systems”. *Phenomenology Information Bulletin* 8: 26-42.
- Gombrich, Ernst H. 1948. „Icones Symbolicae’: Philosophies of Symbolism and Their Bearing on Art”. In Gombrich 1978, 123-99; □ 1960 [1956]. *Art and Illusion*. London: Phaidon; □ 1978. *Symbolic Images* (Studies on Renaissance Iconology, 1948-1972). London: Phaidon; □ 1981. „Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation.” In Wendy Steiner ed. *Image and Code*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 11-42; □ 1982. „Illúzió és művészet.” In Gombrich, Gregory 1982, 197-247; □ 1983 [1974]. *A művészet története*. Budapest: Gondolat; □ 1985 [1966]. „Aby Warburg emlékezete” [=”In memoriam Aby Warburg”. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 11]. In Gombrich, *Reneszánsz tanulmányok*. Budapest: Corvina (Művészet és elmélet), 100-13; □ 1986 [1970]. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Chicago: The University of Chicago Press; □ 1997 [1948]. „Icones symbolicae’. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre.” In Pál ed. 1997, 31-115.
- Gombrich, Ernst H., Didier Eribon. 1999 [1991, 1998]. *Miről szólnak a képek?* Budapest: Balassi.
- Gombrich, Ernst H., R. L. Gregory ed. 1982 [1973]. *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest: Gondolat.
- Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg, Max Black. 1972. *Art, Perception, and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Goodman, Nelson. 1968. *Language of Art*. New York: Bobbs-Merrill; □ 1972. *Problems and Projects*. New York: Bobbs-Merrill; □ 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Green, Henry. 1866. *Whitney's Choice of Emblems: A Facsimile Reprint* [számos kísérő tanulmánnyal]. London: [kiadó nélkül]; □ 1870. *Shakespeare and the Emblem Writers. An Exposition of their Similarities of Thought and Expression*. London: Trübner.
- Greimas, Algirdas Julien, Joseph Courtés. 1979. *Semiotics and Language*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Guénou, René. 1962. *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. Paris: Gallimard.
- Gurr, Andrew. 1980. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press; □ 1989. *Rebuilding Shakespeare's Globe*. London: Routledge.
- Gurr, Andrew, Mariko Ichikawa. 2000. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford University Press.
- Habermas, Jürgen. 1994 [1967]. *A társadalomtudományok logikája*. Budapest: Atlantisz.
- Hagstrum, Jean. 1958. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, James. 1979. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row.
- Halle, Morris et als. ed. 1984. *Semiosis: Semiotics and the History of Culture: in Honorem Georgii Lotman*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Harms, Wolfgang, Dietmar Peil ed. 2002. *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik*. Frankfurt: Peter Lang (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 65).

- Hauser, Arnold. 1978 [1958]. *A művészettörténet filozófiája*. Budapest: Gondolat; □ 1980a [1953, 1958]. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest: Gondolat; □ 1980b [1964]. *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest: Gondolat.
- Heckscher, William S. 1970. „Shakespeare in Relation to the Visual Arts. A Study of Paradox.” *Research Opportunities in Renaissance Drama* 13-14: 5-71 (reprint in Heckscher 1985); □ 1985. *Art and Literature: Studies in Relationship*. Ed. Egon Verheyen. Baden-Baden: V. Koerner (Saecula spiritualia 17).
- Heckscher, William, Karl-August Wirth. 1959. „Emblem, Emblembuch.” *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 5:85-228. (Második kiadás: 1967.)
- Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heinz-Mohr, Gerd. 1983. *Lexikon der Symbola. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Köln: Eugen Diedrichs Verlag.
- Heninger, S. K. Jr. 1977. *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*. San Marino, CA: The Huntington Library.
- Henkel, Arthur; Albrecht Schöne. 1967. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Heusser, Martin et als. ed. 1998. *The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*. Amsterdam: Rodopi; □ 1999. *Text and Visuality. Word & Image Interactions 3*. Amsterdam: Rodopi.
- Hibbard G. R. ed. 1981. *The Elizabethan Theatre IX*. Port Credit, Ontario: P.D. Meany / The University of Waterloo.
- Hirsch, E. D. Jr. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven & London: Yale University Press; □ 1998. „Jelentés és jelentőség”, in Fabiny Tibor ed., *A hermeneutika elmélete*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 3), 249-341.
- Hjelmslev, Louis. 1963. *Prolegomena to a Theory of Language* (első dán kiadás: 1943). Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Hocke, Gustav René. 1957. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt.
- Homan, Sidney ed. 1980. *Shakespeare's More Than Words Can Witness: Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays*. New York: Associated University Presses.
- Horányi Özséb, Szépe György ed. 1975. *A jel tudománya*. Budapest: Gondolat.
- Horváth Iván ed. 1975. *Francia és angol poétikák, 1392–1603*. Szeged: József Attila Tudományegyetem.
- Horváth Gyöngyvér. 2002. „A bekeretezett szöveg. Jenny Holzer művészetéről.” In Kiss, Szőnyi ed. 2002, 327-47.
- Höltgen, Karl Josef. 1986. *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*. Kassel: Reichenberger; □ 1994. „The Emblematic Theory and Practice of the English Jesuit Henry Hawkins (1577-1646).” In Plett ed. 1994, 338-62; □ 1996. „Francis Quarles's *Emblemes and Hieroglyphikes*. Historical and Critical Reappraisals.” In Bagley–Griffin–McLean ed. 1996, 1-28.
- Huizinga, Johan. 1990. *Homo ludens*. Szeged: Universum.
- Idel, Moshe. 1988. *Kabbalah: New Perspectives*. New Haven: Yale University Press.
- Imdahl, Max. „Ikonika.” 1997. In Bacsó Béla ed. *Kép – fenomen – valóság*. Budapest: Kijárat.
- Iversen, Margaret. 1998 [1993]. „Retrieving Warburg's Tradition.” In Preziosi ed. 1998, 215-25.
- Jakobson, Roman. 1969. *Hang–Jel–Vers*. Ed. Fónagy Iván és Szépe György. Budapest: Gondolat; □ 1971 [1961]. „Linguistics and Communication Theory”. In Jakobson, *Selected Writings II*. The Hague: Mouton, 570-9; □ 1973. *Main Trends in the Science of Language*. London: Allen & Unwin; □ 1982. *A költészet grammatikája*. Ed. Fónagy Iván és Szépe György. Budapest: Gondolat.
- Jankovics Marcell. 1988. *Jelkép-kalendárium*. Budapest: Panoráma.
- Jefferson, Ann, David Robey ed. 1995. *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Budapest: Osiris.
- Józsa Péter. 1980. *Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika*. Budapest: Akadémiai.

- Jöns, Dietrich. 1966. *Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart: Metzler.
- Jung, Carl Gustav. 1980 [1953]. *Psychology and Alchemy*. London: Routledge and Kegan Paul; □ 1983. *Alchemical Studies*. London: Routledge and Kegan Paul; □ 1994. *Az alkímiai konjunkció*. Nyíregyháza: Kötet Kiadó; □ 1999. *Mandala*. Budapest: Édesvíz.
- Kaemmerling, Ekkehard ed. 1994. *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln: Dumont.
- Kandinsky, Wassily. 1977 [1910, 1914]. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover.
- Kant, Immanuel. 1995. *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Szeged: Ictus.
- Kanyó Zoltán. 1990. *Szemiotika és irodalomtudomány. Válogatott tanulmányok*. Szeged: JATEPress.
- Kerényi Károly. 1977. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat.
- Kernodle, George, R. 1944. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ketner, Kenneth Laine et als. ed. 1986. *A Comprehensive Bibliography and Index of the Published Works of Charles Sanders Peirce with a Bibliography of Secondary Studies*. Bowling Green, Oh.: Philosophy Documentation Center, Bowling Green State University.
- Kibédi-Varga, Áron. 1989. „Criteria for Describing Word-and-Image Relations.” *Poetics Today* 10.1: 31-53.
- Kilián István. 1998. *A régi magyar képvess / Old Hungarian Pattern Poetry*. Miskolc – Budapest: Felsőmagyarországi Kiadó – Magyar Műhely.
- Kirschbaum, E. ed. 1968-76. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (8 vols). Freiburg: Herder.
- Kiss Attila [Atilla]. 1995a. *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*. Szeged: JATEPress (Papers in English and American Studies 5, Monograph Series 1); □ 1995b. „Ki olvas? Posztsemiotika.” *Helikon irodalomtudományi szemle* 41.1-2: 5-13; □ 1996. *Remix*. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport (deKON KÖNYVEK 6); □ 1999. „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban.” In Demcsák–Kiss ed. 1999, 247-91.
- Kiss Attila ed. 1996. *Iconography in Cultural Studies. Papers from the International Conference „Iconography East & West, Szeged, 1993”*. Szeged: JATEPress (Papers in English and American Studies 7).
- Kiss Attila, Szőnyi György Endre ed. 2002. *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 9).
- Klanczay Tibor. 1973. *A múlt nagy korszakai*. Budapest: Szépirodalmi; □ 1976. *Hagyományok ébresztése*. Budapest: Szépirodalmi.
- Klanczay Gábor. 1990. *A civilizáció peremén. Kultúrtörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető; □ 2000. *Az uralkodók szentsége a középkorban*. Budapest: Balassi.
- Klanczay Gábor, S. Nagy Katalin ed. 1982. *Divatszociológia* (2 vols). Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont (Membrán könyvek).
- Klossowsky de Rola, Stanislas. 1988. *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. London: Thames & Hudson.
- Knapp Éva. 2000. *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI-XVIII. században*. Budapest: MTA doktori értekezés, publikálatlan kézirat.
- Knight, G. Wilson. 1930. *The Wheel of Fire*. Oxford: Oxford University Press; □ 1931. *The Imperial Theme*. Oxford: Oxford University Press; □ 1932. *The Shakespearian Tempest*. Oxford: Oxford University Press; □ 1947. *The Crown of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Kolbe, F.C. 1930. *Shakespeare's Way*. London: Sheed & Ward.
- Kott, Jan. 1970 [1965]. *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat.
- Krieger, Murray. 1992. *Eckphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kristóf Ildikó. 1998. „Jákob rózsafája vagy frusztrált antropológusok? Az értelmezés hatalmáról és korlátairól.” *Tabula* 1.1-2:60-84; □ 2002. „A számoktól a (jogi) szövegekig: alfabetizációtörténet,

- olvasástörténet vagy kommunikációtörténet?” *Acta Papensia* [A pápai Református Gyűjtemények közleményei] 2.1-2 (2002): 3-29.
- Kuhn, Thomas. 1984 [1962, 1970]. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest: Gondolat (Társadalomtudományi Könyvtár).
- Lee, Rensselaer W. 1967 [1940]. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton.
- Lentricchia, Frank. 1980. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leonardo da Vinci. 1973. *A festészetéről. (Trattato della pittura, 1519 előtt)*. Ford., jegyz. Gulyás Dénes. Előszó Boskovits Miklós). Budapest: Corvina (A Művészettörténet Forrásai).
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1999 [1766]. *Laokoön ; Hamburgi dramaturgia*. Vál., jegyz. Balázs István; ford. Vajda György Mihály, Tímár Ilona. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958a. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon; □ 1958b. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books; □ 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon; □ 1979. *Myth and Meaning*. (Talks on BBC radio broadcast, 1977.) New York: Schocken Books.
- Lewalski, Barbara K. 1979. *Protestant Poetics and Seventeenth-Century Religious Lyric*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. 1974 [1585]. *Idea del tempio della pittura*. Ed. Robert Klein. Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento.
- Lotman, Jurij. 1973. *Szöveg – modell – típus*. Budapest: Gondolat; □ 1976. *Analysis of the Poetic Text*. Kiad. D. Barton Johnson. Ann Arbor, Mich.: Ardis; □ 1977a. *The Structure of the Artistic Text*. Ford., bev. Ronald Vroon. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press; □ 1977b. „Problems in the Typology of Cultures.” In D. P. Lucid ed., *Soviet Semiotics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; □ 1990. *Universe of the Mind : A Semiotic Theory of Culture*. Bev. Umberto Eco. Bloomington: Indiana University Press (reprint 2000).
- Maier, Michael. 1969. *Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Ed. H. M. E. De Jong. Leiden: Brill; □ 1989. *Atalanta Fugiens. An Edition of the Fugues, Emblems and Epigrams*. Translated from the Latin by Joscelyn Godwin, int. Hildemarie Streich. Grand Rapids, MI: Phanes Press (Magnum Opus Hermetic Sourceworks 22).
- Malek, James S. 1974. *The Arts Compared: An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.
- Manning, John. 1999. „Renaissance and Baroque Symbol Theory: Some Introductory Questions and Problems.” In Daly, Manning ed. 1999, xi-xxii.
- Marosi Ernő ed. 1976. *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészet történetéből*. Budapest: Corvina (Művészet és elmélet).
- Mehl, Dieter. 1969. „Emblematik im englischen Drama der Shakespearezeit.” *Anglia* 87: 6-46; 1969. „Emblems in English Renaissance Drama.” *Renaissance Drama* 2: 37-59; □ 1998. „Emblémák az angol reneszánsz drámában.” In Fabiny-Pál-Szőnyi ed. 1998, 117-133.
- Medveggy Mónika. 2002. „Egy festmény narratívalásának módjai és poetológiai dimenziói. E. T. A. Hoffmann: ‘Doge és dogressa’.” In Kiss, Szőnyi ed. 2002, 285-99.
- Merrell, Floyd. 1995. *Peirce’s Semiotics Now. A Primer*. Toronto: Canadian Scholar’s Press; □ 1997. *Peirce, Signs, and Meaning*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mezei György. 1984. *Ernst Cassirer*. Budapest: Kossuth (A polgári filozófia a XX. században).
- Michaud, Philippe-Alain. 1998. „Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals.” In Cestelli Guidi, Mann 1998, 53-62.
- Mitchell, W.J. Thomas. 1978. *Blake’s Composite Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press; □ 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago University Press; □ 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. ed. 1980. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press (A Phoenix Book).

- Morawińska, Agnieszka ed. 1982. *Słowo i obraz*. Warszawa: PWN.
- Morris, Charles W. 1971. *General Theory of Signs*. The Hague & Paris: Mouton; □ 1975. „A jelelmélet megalapozása”; „A jelelmélet alapfogalmai”. In Horányi, Szépe 1975, 43-107.
- Morrison, Jeff, Florian Krobb, et als. ed. 2000. *Text Into Image: Image Into Text*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 20).
- Muller, John & Joseph Brent. 2000. *Peirce, Semiotics, and Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Neumer Katalin. 1991. *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról*. Budapest: MTA Filozófiai Intézete; □ 1995. *Tévelygések a nyelv labirintusában*. Budapest: MTA Filozófiai Intézete (Doxa Könyvek).
- Nietzsche, Friedrich. 1986 [1886]. *A tragédia születése*. Budapest: Európa (Mérleg).
- Nöth, Winfried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington, In.: Indiana University Press.
- Ohly, Friedrich. 1959. „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter.” *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur* 83: 1-23; □ 1997. „A szavak szellemi jelentése a középkorban.” In Pál ed. 1997, 157-78.
- Orgel, Stephen. 1996. „Gendering the Crown”. In Margareta de Grazia et al. eds. *Subject and Object in Renaissance Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 133-66.
- Osterreicher-Mollwo, M. ed. 1978. *Herder Lexikon: Symbole*. Freiburg: Herder.
- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology*. London: Oxford University Press; □ 1960. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row (Icon Editions); □ 1971. „Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás.” In Hankiss Elemér ed., *Strukturalizmus*. Budapest: Európa (Modern Könyvtár), 1:208-25; □ 1976. *Az emberi arányok stílustörténete*. Budapest: Magvető (Gyorsuló Idő); □ 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: Gondolat; □ 1991 [1927]. *Perspective as Symbolic Form*. Cambridge, Mass.: Zone Books; □ 1993 [1955]. *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin; □ 1998 [1924]. *Idea: Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Budapest: Corvina (Egyetemi Könyvtár).
- Passuth Krisztina. 1978. *Schwitters*. Budapest: Corvina; □ 1985. *Moholy-Nagy*. London : Thames and Hudson; □ 1996. *Tranzit: Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Budapest: Új Művészet.
- Pál József 1988. *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest: Akadémiai.
- Pál József ed. 1997 [1986]. *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 1).
- Pál József, Újvári Edit ed. 1997. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi.
- Pächt, Otto. 1977. „Kritik der Ikonologie.” In Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München: Prestel; □ 1994. „Kritik der Ikonologie.” In Kaemmerling ed. 1994, 353-77.
- Pearce, Lynne. 1991. *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Peirce, Charles S. 1931-5. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (vols 1-6). Ed. Charles Hartshorne & Paul Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; □ 1958. *Collected Papers* (vols 7-8). Ed. Arthur W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; □ 1975. „A jelek felosztása”. In Horányi & Szépe 1975, 19-43; □ 1977. *Semiotic and Significs: the Correspondence Between Charles S. Peirce and Lady Victoria Welby*. Ed. Charles S. Hardwick, with the assistance of James Cook. Bloomington: Indiana University Press; □ 1982. *Writings of Charles S. Peirce: a Chronological Edition* (6 vols). Ed. Max H. Fisch. Bloomington: Indiana University Press; □ 1992. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington: Indiana University Press.

- Pelc, Janusz. 1973. *Obraz - słowo - znak: studium o emblematy w literaturze staropolskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Pelc, Janusz, Paulina Pelcova ed. 2001. *Emblemata / Zbigniew Morsztyn*. Warszawa: Neriton.
- Physiologus*. 1986. Ford. Mohay András, képmagyarázatok Kádár Zoltán, illusztrációk a bécsi Nemzeti Könyvtár Zsámboki-kódexének állatábrázolásaival. Budapest: Helikon.
- Platón. 1984. *Összes művei*. 3 kötet. Budapest: Európa (Bibliotheca classica).
- Plett, Heinrich F. ed. 1994. *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Plotinus. 1991. *The Enneads*. Tr. Stephen MacKenna, abridged, intr. and notes John Dillon. Harmondsworth: Penguin.
- Pochat, Götz. 1990. *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien* (Graz: Akademische Verlag.
- Praz, Mario. 1932. „Emblema.” *Enciclopedia Italiana*. Roma, 13:861-5; □ 1949. „Impresa.” *Enciclopedia Italiana*. Roma, 18:938-40; □ 1964. *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura; □ 1970. *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series xxxv.16); □ 1997 [1964]. „Embléma, jelkép, epigramma, concetto.” In Pál ed. 1997, 193-25.
- Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. (New Haven Ct.: Yale University Press).
- Preziosi, Donald ed. 1998. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press (Oxford History of Art).
- Rabkin, Norman. 1981. *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Radnóti Sándor. 1984. „A vad befogadás.” *Világosság* (különszám: június); □ 1986. „A pátoz és a démon. Aby Warburgról.” In Warburg 1986, 103-21; □ 1990. „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Budapest: Gondolat.
- Rampley, Matthew. 2000. *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrasowitz (Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung).
- Raulff, Ulrich. 1988. „Nachwort.” In Warburg 1988, 63-92; □ 1998. „The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Kreuzlingen and Back: Stations on a Journey into Light”. In Guidi & Mann 1998, 64-75.
- Ray, David et als. ed. 1993. *Founders of Constructive Postmodern Philosophy: Peirce, James, Bergson, Whitehead, and Hartshorne*. Albany: SUNY Press.
- Réau, Louis. 1955. *L'iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France; □ 1997 [1955]. „Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása.” In Pál ed. 1997, 182-92.
- Redl Károly ed. 1988. *Az égi és a földi szféráról. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest: Gondolat.
- Reid, Allan. 1990. *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman*. New York: Garland.
- Reynolds, Joshua. 1975. *Discourses on Art*. Ed. Robert R. Wark. New Haven: Yale University Press (Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art).
- Riegl, Alois. 1998. *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ripa, Cesare. 1997 [1603]. *Iconologia, azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa*. Ford. és kommentár Sajó Tamás. Budapest: Balassi.
- Robillard, Valerie, Els Jongenel ed. 1998. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.
- Russell, Daniel. 1988. „Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and Nature of Emblematic Forms”. *Emblematica* 1: 227-43; □ 1999. „Perceiving, Seeing and Meaning: Emblems and Some Approaches to Reading Early Modern Culture.” In Daly, Manning ed. 1999, 77-92.
- Rypson, Piotr. 1989. *Obras słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa: Akademia Ruchu.

- Saussure, Ferdinand de. 1967. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Gondolat.
- Saxl, Fritz. 1957. *Lectures I*. London: The Warburg Institute.
- Scifanoia la casa del tempo a Ferrara. 1996. Kiállításkatalógus. Ferrara: Maurizio Tosi.
- Scott, Mark W. 1987. *Shakespearean Criticism*. Volume 4: *Othello*. Detroit: Gale Research Company.
- Schmidt, Peter. 1989. *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. Bamberg: Stefan Wendel (Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung).
- Scholem, Gershom G. 1974 [1941, 1946]. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books; □ 1980. *La Kabbala et sa symbolique*. Paris: Payot; □ 1995. *A kabbala helye az európai szellem-történetben. Válogatott írások I-II*. Budapest: Atlantisz (A kútnál).
- Scholz, Bernhard F. 1984. „Emblematisches Abbilden als Notation: Überlegungen zur Hermeneutik und Semiotik des emblematischen Bildes.” *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16: 61-90; □ 1989. „Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems.” In Christian Wagenknecht ed. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler; □ 1992. „Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweisen.” In Ulrich Weisstein ed. *Literatur und Bildende Kunst*. Berlin: Erich Schmidt; □ 1994. „The Brevity of Pictures: Sixteenth and Seventeenth Century Views on Counting the Figures in Impresas and Emblems.” In Plett ed. 1994, 315-38; □ 1996. „Counting the Figures in Emblems and Devices: Observations on a Topic of Renaissance and Baroque Poetics.” In Szőnyi ed. 1996, 161-75.
- Schöne, Albrecht. 1968 [1964]. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: Beck.
- Scribner, R. W. 1987. *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*. London: Hambledon.
- Sebeok, Thomas A. 1979. *The Sign and Its Masters*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Sebők Marcell ed. 2000. *Történeti antropológia*. Budapest: Replika Könyvek.
- Seligmann, Kurt. 1987 [1948]. *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Budapest: Gondolat.
- Seznec, Jean. 1972 [1953]. *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press (Bollingen Series 38).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper. 1981. *Complete works, selected letters and posthumous writings: in English with parallel German translation = Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften in englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung*. Ed., ford. Gerd Hemmerich & Wolfram Benda. Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1981–napjainkig.
- Shakespeare, William. 1992. *Összes művei*. Budapest: Helikon.
- Shukman, Ann. 1977. *Literature and Semiotics: a Study of the Writings of Yuri M. Lotman*. Amsterdam, New York: Elsevier.
- Siebert, Jutta ed. 1986. *A keresztény művészet lexikona*. Budapest: Corvina.
- Ann Pasternak Slater 1982. *Shakespeare the Director*. London: Harvester.
- Spurgeon, Caroline. 1935. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: The University Press (republished: 1952).
- Staley, Allen (ed). 1996. *The Post-Pre-Raphaelite Print : Etching, Illustration, Reproductive Engraving, and Photography in England in and Around the 1860s*. New York: Wallach Art Gallery □ 2001. *The Prae-Raphaelite Landscape*. New Haven, Mass.: Yale University Press.
- Steadman, John M. 1972/74. „Iconography and Methodology in Renaissance Dramatic Study: Some Caveats.” *Shakespearean Research and Opportunities* 7-8: 39-53.
- Steinberg, Michael P. 1995. „Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading”. In Warburg 1995a, 59-114.
- Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sulzer, Dieter. 1992. *Traktate zur Emblematik. Studien zur einer Geschichte der Emblemtheorien*. St. Ingbert: Werner J. Röhrig (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft).
- Székely György. 1972. *Angol színházművészet a XVI-XVII. században*. Budapest: Gondolat.

- Szilassy Zoltán, „Emblems, Stage, Dramaturgy (Preliminary Notes to an Iconographic/Iconological and ‘Iconoclastic’ Approach to the Shakespearean Theatre.” In Fabiny–Pál–Szőnyi ed. 1998, 91-103.
- Szili József ed. 1992. *A strukturalizmus után*. Budapest: Akadémiai.
- Szőnyi György Endre. 1991. „Természet ilyen nem rendez magától: nagyobb rejtély ez.’ Románc és kaland a későreneszánsz irodalmában.” *Filológiai Közöny* 38: 3-20; □ 1992. „Új irányzatok Shakespeare képalkotásának vizsgálatában.” *Hiány* 3.9: 22-6; □ 1995. „Ikonográfia és hermeneutika.” In Kapitány Gábor, Kapitány Ágnes ed. *Jelbeszéd az életünk*. Budapest: Osiris-Századvég, 90-101; □ 1996a. „Semiotics and Hermeneutics of Iconographical Systems.” In Jeff Bernard, Gloria Withalm, Karl Müller ed. *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik* (Akten zweier internationaler Symposien 1). *Semiotische Berichte* 19.1-4 (1995 [1996]): 283-313; □ 1996b. „The Powerful Image: Towards a Typology of Occult Symbolism.” In Szőnyi ed. 1996, 250-63; □ 1997. „Literary Theory in Post-Communist Scholarship.” *The European English Messenger* 6.1: 40-7; □ 1998a. *Exaltatio és hatalom’. Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben*. Szeged: JATE Press (Ikonológia és műértelmezés 7); □ 1998b. „Architectural Symbolism and Fantasy Landscapes in Occult Discourse”. In Alison Adams, Stanton Linden ed., *Emblems and Alchemy*. Glasgow: Glasgow University Press, 1998 (Glasgow Studies in the Emblem 3), 49-71; □ 1998c. „Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A ‘kép vadászattól’ az ikonológiáig)”. In Fabiny–Pál–Szőnyi ed. 1998, 67-91; □ 1998d. „Az újhistorizmus és az amerikai Shakespeare-kutatás.” *Helikon irodalomtudományi szemle* 44.1-2: 11-39 [Újhistorizmus tematikus szám]; □ 1999. „Történelem, ikonográfia és a királydrámák.” In Demcsák–Kiss ed. 1999, 299-315; □ 2000a. „From Image Hunting to Semiotics. Changing Attitudes toward Shakespeare’s Imagery”. In Jeff Bernard, Peter Grzybek, Gloria Withalm ed. *Modellierungen von Geschichte und Kultur / Modelling History and Culture*. Vienna: ÖGS (Angewandte Semiotik 16/17), 799-808; □ 2000b. „The Politics of Literary Criticism: New Historicism and Shakespeare Scholarship.” In Roland Kley, Silvano Möckli ed., *Geisteswissenschaftliche Dimensionen der Politik* (Festschrift für Alois Riklin zum 65. Geburtstag). Bern–Stuttgart–Wien: Verlag Paul Haupt, 531-58; □ 2002. „Le intuizioni di Aby Warburg alla luce sfide postmoderne.” In Bertozzi ed. 2002, 183-203; □ 2003. „Occult Semiotics and Iconology: Michael Maier’s Alchemical Emblems.” In Karl Enenkel, Arnoud Visser ed. *Mundus Emblematicus: The Neo-Latin Emblem Books*. Turnhout: Brepols (Imago Figurata – sajtó alatt).
- Szőnyi György Endre ed. 1996. *European Iconography East & West. Selected Papers of the Szeged International Conference, June 9-12, 1993*. Leiden: E. J. Brill (Symbola & Emblemata 7).
- Szőnyi György Endre, Rowland Wymer ed. 2000. *The Iconography of Power. Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*. Szeged: JATEPress (Papers in English & American Studies 8).
- Szulakowska, Urszula. 2000. *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustrations*. Leiden: E. J. Brill (Symbola & Emblemata 10).
- Thayer, H. S. ed., intr. 1982. *Pragmatism, the Classic Writings : Charles Sanders Peirce, William James, Clarence Irving Lewis, John Dewey, George Herbert Mead*. Indianapolis: Hackett.
- Tótfalusi István. 1993. *Ki kicsoda az antik mítoszokban*. Budapest: Móra.
- Tribe, Tania C. 1992. „Word and Image in Emblematic Painting.” In Adams, Harper ed. 1992, 247-72.
- Tuchman, Maurice et. al. ed. 1986. *The Spiritual in Art: Abstract Painting: 1890-1985*. Los Angeles, New York: Abbeville Press.
- Tüskés Gábor. 2001. „Imitation and Adaptation in Late Humanist Emblematic Poetry: Zsámboky (Sambucus) and Whitney.” *Emblematica* 11: 261-93.
- Tüskés Gábor, Knapp Éva 1996. „Towards a Corpus of the Hungarian Emblem Tradition.” In Szőnyi ed. 1996, 190-209.

- Vajda György Mihály. 1970. „Fenomenológia és irodalomtudomány”. In Nyíró Lajos ed. *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. Budapest: Akadémiai, 275-329.
- Van den Berg, Kent. 1985. *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*. Newark, Delaware: University of Delaware Press.
- Vanyó László. 1997. *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Budapest: JEL Kiadó.
- Vico, Giambattista. 1979. *Az új tudomány*. Budapest: Akadémiai.
- Viswanathan, S. 1980. *The Shakespeare Play as Poem*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Voigt Vilmos. 1977. *Bevezetés a szemiotikába*. Budapest: Gondolat; □ 1995a. „Jelek a kultúrában – a kultúra szemiotikája”. In Kapitány–Kapitány 1995, 190-8; □ 1995b. „Bevezetés Ernst Cassirer szimbólumhasználatába”. In Kapitány–Kapitány 1995, 247-58.
- Volkman, Ludwig. 1962 [1923]. *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Nieuwkoop : De Graaf.
- Wagner, Peter ed. 1996. *Icons – Texts – Icontexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Warburg, Aby. 1932. *Gesammelte Schriften*. Ed. Fritz Rougemont, Gertrud Bing. Berlin: Teubner; □ 1966. *La rinascita del paganesimo antico*. Ed. Gertrud Bing. Firenze: La Nuova Italia; □ 1980. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Ed. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Valentin Kroener (Saecula Spirituality 1); □ 1986. *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Budapest: Helikon; □ 1988. *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Ed. Ulrich Raulff. Berlin: Wagenbach; □ 1995a. *MNHMOSYNH. Aby Warburg válogatott tanulmányai*. Budapest: Balassi; □ 1995b. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Ed., tr. Michael P. Steinberg. Ithaca, London: Cornell University Press; □ 1998a. „Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”. Tr. Michael Steinberg. In Preziosi 1998, 177-207; □ 1998b. *Il rituale del serpente: una relazione di viaggio*. Ed. Ulrich Raulff, tr. Gianni Carchia, Flavio Cuniberto. Milano: Adelphi; □ 1998c. *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*. Ed. Dorothea McEwen. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag; □ 1999. *Collected Writings. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Ed., intr. Kurt W. Forster, tr. David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute (Texts and Documents).
- Wellek, René, Austin Warren. 1963 [1949]. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- Wickham, Glynn. 1966. *Early English Stages*. London: Routledge & Kegan Paul (2/1-es kötet); □ 1999. „Angol színpadok a korai időkben.” In Demcsák–Kiss ed. 1999, 291-9.
- Widdowson, H. G. 1979. *Discovering Discourse*. Oxford: Oxford University Press; □ 1992. *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Wind, Edgar. 1968. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Faber & Faber (új és kibővített kiadás); □ 1998 [1930]. „Warburg’s Concept of *Kunstwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics.” In Preziosi 1998, 207-15.
- Wittkower, Rudolf. 1977. *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames & Hudson.
- Wölfflin, Heinrich. 1976. „Reneszánsz és barokk. Az itáliai barokk stílus lényegének és keletkezésének vizsgálata”. In Marosi 1976, 331-8; □ 2001. *Művészettörténeti alapgondolatok: a stílus fejlődésének problémája az újkor művészetében*. Ford. Mándy Stefánia; előszó Zádor Anna. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Wundt, Wilhelm. 1913. *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Leipzig: Alfred Kröner.
- Yates, Frances A. 1964. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge & Kegan Paul; □ 1966. *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul; □ 1969. *The Theatre of the World*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Zemplényi Ferenc. 1998. „Egy magyar jezsuita emblematikus: Hajnal Mátyás.” In Fabiny, Pál, Szőnyi ed. 1998, 145-53.
- Zólkiewski, S. 1975. „Kultúra és szemiotika”. In Horányi–Szépe 1975, 383-401.

INDEX

Abádi Nagy Zoltán	236	Brooke-Rose, Christine	166
Abrams, M. H.	8, 15, 167, 245	Brueghel, Pieter	18
Ágoston, Szent	34	Buondelmonti, Cristoforo de'	128
Agrippa, Heinrich Cornelius	136	Burbage, James	153
Alanus ab Insulis	131	Burckhardt, Jacob	51, 54, 70, 199, 213
Albertus Magnus	33, 34	Burke, Peter	199
Alciati, Andrea	63, 65, 66, 116, 119, 120, 123, 130, 137, 138, 150, 245	Camerarius, Joachim	121, 132, 137
Alsted, Johann Heinrich	137	Carnap, Rudolph	34
Althusser, Louis	184	Cassirer, Ernst	iii, 34, 43, 44, 46-49, 51, 52, 57, 70, 71, 74, 79, 218, 236, 239, 247, 249, 253, 258
Apollinaire, Guillaume	17	Castiglione, Baldassare	94
Arisztotelész	12-14, 16, 59, 60, 245	Caussin, Nicholas	137
Bacon, Francis	34	Champollion, Jean François	128
Bacsó Béla	242	Charney, Maurice	157
Bahtyin, Mihail	49	Chasseneux, Barthélemy de	136, 137
Balassi Bálint	18, 144	Cherry, Colin	163
Ball, Hugo	20	Clemen, Wolfgang	146
Barthes, Roland	9, 12, 24, 25, 35, 122, 175, 176, 206, 241, 245	Clements, Robert J.	122
Bath, Michael	115, 117-119, 121, 122, 124, 125, 130, 246	Clifford, James	49
Batthyány Boldizsár	136	Colombe, Michel	133
Baudrillard, Jean	iii, 193-196, 246	conchetto	114, 124, 129, 201, 255
Beke László	241	Crinitus, Petrus	137
Belting, Hans	iii, 9, 143, 189-195, 239, 241, 242, 246	Crusius, Thomas Theodorus	137
Benjamin, Walter	199	Culler, Jonathan	122, 166-169, 172, 247, 248
Bevington, David	156	Cushing, Frank Hamilton	202
bibliai egzegézis	118, 120, 131	Daly, Peter M.	vii, 63, 98, 114, 116-118, 121, 123, 124, 126-128, 130-132, 134, 135, 137, 140, 142, 143, 145, 150, 152, 170, 171, 245-248, 253, 255
Bing, Gertrud	71, 74, 197	Damisch, Hubert	ii
Bizzer István	241	Daniel, Samuel	126
Blake, William	16	Dante, Alighieri	19, 136
Bloom, Harold	160	Danto, Arthur C.	174
Blount, Thomas	120, 137	Darwin, Charles	55
Boas, Franz	200, 202	De Jong, H.M.E.	103
Bocchio, Achille	121, 137	Debord, Guy	183
Boehm, Gottfried	242	Dekker, Thomas	151
Böhme, Jakob	132	Derrida, Jacques	35, 37-39, 160, 185, 242, 248
Booth, Wayne	169	Descartes, René	44
Boschius, Jacobus	121, 137	Dessen, Alan	156
Bourdieu, Pierre	49		
Brekke, Herbert E.	34		
Brockes, Barthold	16		

devise	118	Giovio, Paolo	121, 126, 135, 137
Dilthey, Wilhelm	v, 23	Goldberg, Jonathan	103
Dionüsziosz Areopagitész	60, 63, 108, 110	Goldmann, Lucien	23
Doebler, John	157	Gombrich, Ernst H.	iii, vi, 9, 11, 13, 49, 54-56, 71-73, 94-101, 105-110, 127, 132, 167, 171, 174-177, 179, 188, 192, 197, 200-202, 206, 211, 212, 216-218, 222, 228-231, 236, 238, 239, 242, 250
Dolce, Lodovico	14	Goodman, Nelson	iii, 34, 49, 125, 174-178, 185, 187
Doré, Gustave	19	Gray, Thomas	16
Dryden, John	146	Green, Henry	122, 151
Duchamp, Marcel	7, 17, 91	Greimas, Algirdas Julien	34
Eco, Umberto	ii, iv, 9, 13, 25, 26, 28, 49, 60, 61, 125, 132, 135, 165-169, 176-178, 181, 213, 221-234, 238-240, 243, 248, 253	Guevara, Antonio	136
Einstein, Albert	72	Guiraud, Pierre	165
ekphrázis	159	Győr	142
Eliot, T. S.	139	Habermas, Jürgen	7, 9, 43, 47, 49, 237, 250
Ellis, John M.	6	Hagstrum, Jean	187
Erlich, Victor	45	Haller, Albrecht von	16
Estienne, Henri	126	Hauser, Arnold	195
Fabiny Tibor	vi, 59, 93, 101, 115, 126, 127, 130, 132, 240	Heckscher, William	67, 73, 115, 116, 118, 120, 122, 124, 125, 134, 135, 159, 161, 197, 251
Ferenc (II.) bretagne-i herceg	133	Henkel, Arthur	122
Fewkes, Jesse W.	208	Hénokh	13
Feyerabend, Paul	vi	Herbert, George	145
Ficino, Marsilio	107-109, 129	hermetizmus	68, 100, 129, 135, 155
Fish, Stanley	6, 49, 160, 168, 249	Heywood, Thomas	151
Fleischer, Martha	157	Hirsch, E. D.	34, 57, 67, 96, 97, 167, 251
Fludd, Robert	86	Hjelmlev, Louis	24, 34
Forster, Kurt W.	215	Hobbes, Thomas	34
Foucault, Michel	49, 138, 183	Holbein, Hans	94
Fraunce, Abraham	121, 137	Holbrook (Arizona)	203
Frazer, James	199	Holland, Norman	160
Ádám	218	Höltgen, Josef	126
Freedberg, David	iii	Homérosz	86, 186, 187
Freeman, Rosemary	122	Akhilleusz pajzsa	187
Frege, Gottlob	34, 227	Odüsszeia	86
Freud, Sigmund	110, 147, 213	hopi indiánok	iv, 51, 70, 198, 200, 202-206, 208, 209, 215, 268
Friedländer, Walter	73	Horányi Özséb	26
Frye, Northrop	47, 59, 149, 157	Horapollo	121, 129, 137, 138
Frye, Roland Mushat	159	Horváth Gyöngyvér	190, 241
Gadamer, Hans Georg	7, 169, 238, 250	Hübner Andrea	241
Geertz, Clifford	49	Hugó, Szentviktori	131
Geisler, E.	137	Huizinga, Johann	200
Genette, Gérard	121	Husserl, Edmund	34, 42, 44, 45
Gergely, Nagy Szent	190	Imdahl, Max	242
Gesamtkunst	17, 19, 20, 102, 114, 152	Ingarden, Roman	45, 48, 80
Gestalt-pszichológia	174		
Giarda, Christophoro	99, 108, 121, 135, 137		
Ginzburg, Carlo	197		

irodalomelmélet		Kant, Immanuel	iv, 9, 28, 44, 48, 177, 181, 221, 239, 249, 252
befogadó-orientált	40, 49, 56, 64, 87, 88, 160, 170	Kanyó Zoltán	184
cultural studies	iii, v, 125	Kapitány Ágnes és Gábor	241
dekonstrukció	v, 96, 160	Kassák Lajos	17
esszencializmus	37, 82, 157, 167, 170	Keam, Thomas V.	204
fenomenológia	v, 31, 42-45, 71, 73, 79, 80	Kernodle, George R.	153
formalizmus	42, 79, 87, 146, 147	Keserű Bálint	139
gender studies	v, 160	Kibédi Varga Áron	18, 20
hermeneutika	iv, v	Kircher, Athanasius	86
historizmus	25, 66, 84, 87, 125, 170	Kiss Attila Atilla	iii, 155, 240, 242
ikonológia	1-iv, vi, 21, 23, 51, 58, 72, 73, 76, 80, 82-84, 88, 93-95, 97, 163, 166, 170, 174, 175, 179, 180, 184, 189, 220, 238-242, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 257	Kiss Gabriella	241
kép-elmélet	iv, 63, 177, 179, 199, 241	Klaniczay Tibor	179
posztstrukturalizmus	iii, 26, 40, 52, 85, 139, 153, 166, 171, 179, 196, 215, 221, 222, 242	Kleiner, Gottfried	20
posztszemiotika	iii, 42, 183, 240	Knapp Éva	115, 116, 142, 241
pozitivizmus	v, 147	Knight, G. Wilson	149, 196
pragmatika	v, 6, 8, 26, 39, 40, 46, 49, 64, 90, 91, 101, 109, 125, 164-166, 170, 177, 181, 227, 233, 238, 242	Kolbe, F. C.	148
pszichoanalízis	186	Kopár Lilla	240
strukturalizmus	23, 26, 32, 42, 45, 73, 84, 88, 147, 165, 166, 170, 179	Kott, Jan	158
új ikonológia	iii, 161, 170, 175, 180, 183, 189	Koyré, Alexander	195
újhistorizmus	v, 125, 160, 236	Kristeva, Julia	iii
újkritika	80, 87, 146, 147	Kuhn, Thomas	vi, 195
ut pictura poesis	ii, 5, 6, 11, 12, 15, 16, 57, 115, 158, 176, 177, 180, 184, 185, 190, 192, 223, 232, 234, 238, 253	Kukla Krisztián	241
Iser, Wolfgang	49	kulturális reprezentáció	ii, 94, 113, 120, 125, 127, 170, 180, 181, 237, 241
Iversen, Margaret	216, 217	Langer, Susanna K.	47, 177
Jakobson, Roman	6, 7, 25, 28, 34, 43, 45, 79, 89, 90, 164, 165, 231, 251	Leeman, F. W. G.	126
Jameson, Frederic	186	Leibniz, Gottfried Wilhelm	34, 132, 246
Jauss, Hans-Robert	49	Lepahin, Valerij	240
Jöns, Dietrich	122, 127	Lessing, Gotthold Ephraim	5, 15, 16, 177, 181, 186, 187, 253
Jonson, Ben	146, 151	Lévi-Strauss, Claude	24, 25, 79, 84, 164
Joyce, James	86	Lewalski, Barbara K.	122
Jung, C. G.	103, 104, 106, 110, 219, 220, 252	lingua adamica	107, 118
Kálvin (Jean Calvin)	192	Locke, John	33, 34, 148
Kandinszkij, Vassili	86	Lomazzo, Paolo	15
		Lotman, Jurij	ii, 24-26, 113, 138, 140, 155, 195, 222, 250, 253, 255, 256
		Lukács György	179
		Luther, Martin	69, 110
		Magritte, René	184
		Maier, Michael	101-106, 114, 248, 253, 267
		Atalanta fugiens	102-104, 114, 253, 267
		Malinowski, Bronislaw	200
		Manning, John	137, 138, 171
		Masen, Jacob	121, 137
		Mauss, Marcel	200
		McLuhan, Marshall	140, 182



Medvegy Mónika	241	Perneczky Géza	20
Mehl, Dieter	151	Physiologus	61
Melanchton, Philip	110	Picasso, Pablo	11, 17
Menestrier, Claude-François	137	Picinello, Filippo	121, 137
Merrell, Filloyd	35, 38, 40	Pico della Mirandola, Giovanni	110
Messina, Antonio da	18	Pikli Natália	241
Michelangelo, Buonarotti	15, 142	Platón	13, 14, 37, 38, 44, 59, 60, 107, 119, 129, 239, 255
Middleton, Thomas	151	Kratülosz	119, 120, 228
Mignault, Claude	138	Phaidrosz	38, 59
Mill, John Stuart	34	Plótinosz	13, 101, 135, 192
Mitchell, W. J. Thomas	iii, 9, 10, 12, 16, 124, 140, 143, 155, 161, 174-190, 192, 222, 228, 231, 232, 234, 238, 239, 242, 243, 253, 268	Plutarkhosz	12
Mooney, James	202, 203, 215	Pólik József	241
Morris, Charles William	iii, 28, 34, 40-43, 48, 49, 177, 250, 254	Pope, Alexander	15, 186
Mowatt, Barbara	156	Porteman, Karel	126
neoplatonizmus	13, 62, 107, 108, 120, 128, 129, 192, 218	Pound, Ezra	17
Nieremberg, Juan Eusebio	135, 137	Prágai András	136
Nietzsche, Friedrich	54, 213	Praz, Mario	12, 58, 114-116, 118, 122, 126, 129, 130, 135, 255
Nöth, Winfried	28, 31, 33, 43, 177	preraffaeliták	16
Ohly, Friedrich	130, 131	Preuss, Konrad	200
Ong, Walter J.	140	Preziosi, Donald	iii, 216, 217
Oraibi (Arizona)	205	Puttenham, George	126
Oravec Imre	8	Quarles, Francis	126
Orgel, Stephen	172	Rabkin, Norman	160
Pál József	vi, 99, 240	Radnóti Sándor	i, vii, 43, 55, 56, 75-77, 79- 81, 83-85, 87, 91, 92, 201, 219, 241, 242, 255
Pannonhalma	142	Raffaello Santi	142
Panofsky, Erwin	iii, 14, 23, 43, 49, 50, 58, 62, 70-74, 76-95, 97, 99, 101, 104, 111, 113, 114, 130, 149, 155, 160, 170, 179, 182-184, 188, 195-197, 217, 236, 238, 239, 242, 246, 249, 254	Raulff, Ulrich	213
Paracelsus, Theophrastus	132	Reinach, S.	200
Paradin, Claude	121, 137	Reynolds, Joshua	15
Patrizi, Francesco	108	Richards, A. I.	34
Pauszaniász	200	Riegl, Alois	54, 74-80, 246, 255
Peirce, Charles Sanders	iii, 11, 26-34, 36, 37, 39-41, 50, 56, 80, 98, 101, 103- 106, 169, 175, 176, 221, 222, 224, 228, 230, 232, 233, 242, 246, 252-255, 257	Riffaterre, Michel	12, 169
elsőség	29	Robey, David	32
elsőség	30	Rorty, Richard	166-168, 182, 183, 238, 248
harmadikság	29, 30	Russell, Bertrand	34
másodikság	29, 30	Russell, Daniel	140, 141, 171
reprezentámen	108, 224, 232	Samuel C. Chew	149
Pelc, Janusz	123	Santa Fé (Új Mexikó)	203
		Saussure, Ferdinand de	iii, 24, 27, 28, 32- 40, 42-45, 48, 79, 80, 88, 164, 242, 256
		Saxl, Fritz	57, 70, 71, 74, 92, 197, 218
		Scholz, Bernhard	vii, 115, 116, 123-126, 256
		Schöne, Albrecht	118, 119, 121, 122, 125, 126, 132, 155, 251, 256

Sebeok, Thomas	ii	másodikság	224
Semper, Gottfried	75, 211	Moláris Tartalom	225, 226
Shaftsbury 3. Earlje	15	Nukleáris Tartalom	225
Shakespeare, William	15, 63, 124	overcoding	165
Antonius és Kleopátra	157	signifier	40
Hamlet	172	szemiózis	28-30, 34, 40, 41, 48, 49, 163, 169, 172, 223-225, 228, 231, 232
II. Richárd	173	szimbólum	11, 30, 103
János király	148	triadikus jelemélet	27, 33
Julius Caesar	8, 157	vehicle	33
Macbeth	148	Szentiványi Márton	19
Othello	7, 226	Szépe György	26
Pericles	134, 152	Szili József	236
Velencei kalmár	144	szimbólumelmélet	95, 98, 101, 107, 110, 125, 137
Sidney, Philip	144	szimbólumok, emblémák	
Silesius, Angelus	145	Ádám	13, 46, 98, 107, 128
Slater, Ann Pasternak	156	alkímiai szimbolizmus	101-106, 113, 114, 153, 252
Socquet, Antoine	130	Áron (vesszeje)	61
Spencer, Herbert	199	Artemisz	103
Spurgeon, Caroline	148	Atalanta	102
Steadman, John M.	153	bestiárium	61, 63, 130
Sterne, Lawrence	148	Cupido	144
Stevens, Wallace	187	ekphrázis	5, 17, 18, 20, 21, 143, 145, 159, 185-188
Stone, Oliver	187	embléma	iii, 63, 94, 104-106, 113-123, 126, 127, 129, 132, 135, 138, 140, 143, 145, 151-153, 170, 234, 267
Sulzer, Dieter	125, 126	emblémák	iii, 65, 68, 69, 100, 103, 111, 113, 114, 116, 118, 121-130, 140-142, 144, 150, 151, 153, 163, 172, 181
Symonds, A. J.	199	emblémáskönyvek	116, 124, 145
Szegedy-Maszák Mihály	236	emblematika	17, 63, 113, 115, 123, 130, 141-143, 241, 249, 252
szemiológia	24	emblematicus kifejezés	142
bináris oppozíció	25, 32, 35-37, 39, 80	emblematicus színház	153
signifiant	36	Éva	98
signifié	32, 36	Herkules	102, 103
szemiotika		hieroglifák	20, 59, 62, 63, 109, 114, 118, 128-130, 149, 164, 267
code switching	8	impresa	65, 115, 126, 135, 248
deszignátum	40	in bonam/malam partem	98, 132
diadikus jelemélet	27, 33	Jézus Krisztus	61, 103, 172, 190
dinamikus tárgy	30, 222, 224	Jónás	61
elsőség	224	Kebesz táblája	130
észlelet	224	kígyó	65, 98
harmadikság	224	Kübelé	103
hipoikon	122, 124, 228, 232, 233	lapidárium	61, 130
ikon	11, 30, 40, 104		
index	11, 30, 31, 40, 103, 105		
interpretáns	40		
jel-tipológia	30, 31		
jelemélet	iii, 21, 26, 32, 38, 39		
kép-tipológia	10, 21, 188, 194		
képelmelet	62, 179, 190		
Kognitív Típus	224-226, 232		
közvetlen tárgy	30, 222, 224		
mágikus jelemélet	33		

Mózes	61	Usener, Hermann	200
nyúl	132	Vajda György Mihály	236
okosság	65	Velázquez, Diego Rodríguez	184
oroszlán	61, 103	Vico, Giambattista	59, 110
pelikán	172	Vignoli, Tito	200, 211
püthagoreus számmissztika	129	Viswanathan, S.	146
signatura rerum	132	Voigt Vilmos	vii, 24, 26, 43, 51, 236, 242, 258
szarvas	121	Voth, Henry R.	202, 205, 206, 205, 214, 215, 268
Szent Ferenc (Assisi)	133	Wallis, Mieczyslaw	191
Szent Katalin (Sienai)	60	Warburg, Aby	iii, iv, 43, 46, 50-58, 62, 66-74, 77, 84, 86, 87, 92-95, 98, 182, 196-220, 236, 239, 241-243, 246, 247, 249, 250, 255-258, 267, 268
Szent Margit (Árpádházi)	133	Warburg Kultúratudományi Könyvtár	43
színpadi képalakítás	153, 156	Warhol, Andy	8, 11, 230
szó-embléma	143	Warnke, Martin	197
teatralitás (theatricality)	149, 153, 156, 157	Weisius, L. G.	137
Természet Könyve	118, 120, 139, 141	Welby, Lady Victoria	28
tőr	66	Wickham, Glynne	153, 155
tragédia	66	Willey, Basil	139
Vénusz	103	Williams, William Carlos	187
Szimonidész, Keoszi	12	Wind, Edgar	55, 56, 71, 74, 130, 197, 217, 236, 258
színházstörténet		Wither, George	130
emblemikus színház	155	Wittgenstein, Ludwig	9, 27, 49, 88, 181
farce	156	Wittkower, Rudolf	74
interludiumok	156	Wolff, Christian	34
misztériumjátékok	19, 145	Wölfflin, Heinrich	54, 74, 76-78, 95, 141, 196, 258
moralitásjátékok	145	Wundt, Wilhelm	75
public theatre	153	Yates, Frances A.	155, 195, 217
teatralitás (theatricality)	149, 153, 156, 157	Young, Edward	16
Szulakowska, Urszula	103, 105	Zsámboki János	121, 129, 137
tipológiai szimbolizmus	61, 93, 131, 132		
Todorov, Tzvetan	121		
tradíció / szubverzió	36, 172, 196, 226		
Tüskés Gábor	142, 241		
Tylor, Edward B.	199, 200, 218		
Typotius, Jacobus	121, 137		
Újvári Edit	240		
Updike, John	86		

ILLUSZTRÁCIÓK

ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE

1. Egyiptomi írnok festett domborművön a szakkarai masztabából, vagyis sírdombból (V. dinasztia, Kr. e. 2500 körül). Forrás: Rosa Martinez ed., *A művészet története: A korai civilizációk* (Budapest: Magyar Könyvklub, 2000), 131.
2. Antonello da Messina, „Szent Jeromos a Bibliát fordítja” (1474). London, National Gallery. Forrás: Charles McCorquodale, *The Renaissance. European Painting 1400-1600* (London: Studio Editions, 1994), 111.
3. Andrea del Sarto, „Hölgy Petrarca szonettjeivel” (1528). Firenze, Uffizi. Forrás: Charles McCorquodale, *The Renaissance. European Painting 1400-1600* (London: Studio Editions, 1994), 199.
4. II. (Jó) János francia király portréja (kb. 1355). Louvre, Párizs. Forrás: Rosa Martinez ed., *A művészet története: A gótika* (Budapest: Magyar Könyvklub, 2000), 130.
5. Gustave Doré, „Dante a pokolban (Odüsszeusz utolsó utazása)”. Forrás: Dante Alighieri, *Isteni színjáték*. Gustave Doré 135 illusztrációjával (Budapest: Kossuth, 1994), 163.
6. Szentiványi Márton, *Curiosiora, et selectiora Variarum Scientiarum miscellanea* (Nagyszombat: Academia, 1689), címlap. Forrás: a szegedi Somogyi Könyvtár példánya.
7. Garfield képregény. Forrás: METRO-újság, 2002. február 4.
8. Szöveggel kombinált barokk síremlék a németországi Braunschweig Szent Márton templomából. Szőnyi György Endre felvétele, 2002.
9. Annunciáció-jelenet a yorki katedrális egy üvegablakán. Forrás: Clifford Davidson, *From Creation to Doom. The York Cycle of Mystery Plays* (New York: AMS Press, 1984), 5. tábla.
10. ‘Pictopoesie’: Perneczky Géza, “Bisexual.” Forrás: Kovács Zsolt, L. Simon László (ed.), *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből* (Miskolc, Budapest: Felsőmagyarországi Kiadó, 1998, *Vizuális költészet Magyarországon 2*), 158.
11. Apollinaire verse: “Megsebzett galamb a szökőkútnál.” Forrás: Lator László ed., *Klasszikus francia költők* (Budapest: Európa, 1984), 2: 408.
12. Gottfried Kleiner „Cédrus” c. képverse (1732). Forrás: Rypson 1989, 184.
13. Hugo Ball kalligrafikus verse, “Karawana” (1917). Forrás: Rypson 1989, 270.
14. “Puer natus,” ‘P’ iniciálé a pozsonyi missaléből (1341). Forrás: Keresztúry Dezső, *Ezer év mestertermévei. A magyar művészet képeskönyve* (Budapest: Corvina, 1987), 53. tábla.
15. Általános iskolai olvasókönyv-típusú ‘piktogramm’. Szőnyi György Endre grafikája.
16. Szent Katalin-ábrázolások: Ugolino Lorenzetti (?), „Szent Katalin.” National Gallery of Art, Washington. Forrás: Ferguson 1961, 72. ábra; és Lucas Cranach „Szent Katalin vértanúsága.” Budapest: A Dunamelléki Református Egyházkerület Gyűjteménye. Forrás: Werner Schade, *A Cranach festőcsalád* (Budapest: Corvina, 1983), 66. tábla.
17. „Krisztus feltámadása és Jónás megmenekülése a cethalból.” *Biblia pauperum* [. . .] képei a Szépművészeti Múzeum kódexében (Budapest: Európa, 1988), 26v.
18. Az oroszlán allegorikus ábrázolása ‘Physiologus’ gyűjteményéből. Forrás: Physiologus 1986, 1.

19. Magyar Fortuna-ábrázolás. Forrás: *Fortuna, azaz: szerencsének, avagy szerencsétlenségnek kereke* (Pest: Bagó Márton, 1849), belső címlap. Forrás: a facsimile kiadás, Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1990.
20. Cesare Ripa, „Prudenza” („Okosság”). Forrás: Ripa 1997, 495.
21. Cesare Ripa, „Tragedia.” Forrás: Ripa 1997, 577.
22. A *Palazzo Schifanoia* (Ferrara) Warburg által megfejtett dékán-ábrázolásai (a március hónap képei). Forrás: Anna Maria Visser Travagli, *Palazzo Schifanoia* (Milano: Guide Artistiche Electa, 1994), 35 és Bertozzi 1999, 5. tábla.
23. Rejtett szimbolizmus mindennapi tárgyakban: Hans Holbein, „A követek” (1533). London, National Gallery – részlet. Forrás: Peter H. Feist, *National Gallery* (Budapest: Corvina, 1970), 60. tábla.
24. Henry Peacham, „Homo microcosmus,” a *Minerva Britanna* c. emblémagyűjteményből (London, 1610), 190. Forrás: John Hollander, Frank Kermode, *The Oxford Anthology of English Literature: The Literature of Renaissance England* (London: Oxford University Press, 1973), 22. tábla.
25. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (Oppenheim: de Bry, 1617), címlap. Forrás: Klossowski de Rola 1988, 69.
26. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (Oppenheim: de Bry, 1617), 24. embléma. Forrás: Klossowski de Rola 1988, 83.
27. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (Oppenheim: de Bry, 1617), 8. embléma. Forrás: Klossowski de Rola 1988, 75.
28. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (Oppenheim: de Bry, 1617), 21. embléma. Forrás: Klossowski de Rola 1988, 81.
29. John Dee hieroglifikus monádja: *Monas hieroglyphica* (Antwerpen, 1564). A mű különböző fejezeteiben előforduló ábrák általam összeállított sorozata. Forrás: C. H. Josten, “A Translation of John Dee’s *Monas hieroglyphica*, with an Introduction and Annotations”. Tr. and ed. C.H. Josten [with facsimile of the original], *Ambix* 12 (1964): 112-221.
30. *Sigillum Dei*, John Dee mágikus nagypecsétje. Forrás: Dee British Museumbeli kézírata (Sloane 3188, f. 30^v) alapján.
31. John Dee és médiuma, Edward Kelly halottakat idéznek. 17. századi angol röplap. Forrás: Seligmann 1987, 195.
32. Michel Colombe, „II. Ferenc bretagne-i herceg és felesége, Marigt síremléke” (1502-1507). Nantes, Péter-Pál katedrális, Franciaország. Szőnyi György Endre felvétele, 1997.
33. Világi vadászjelenet egy felhajtható imádkozó templomi szék hátoldalán (*misericord*, 1520). Beverley Minster, Anglia. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
34. Bibliai és mitológiai szimbolizmus egy goslari (Németország, Harz-hegység) polgárház kapuján 1528-ból. Szőnyi György Endre felvétele, 2002.
35. A Percy-család nemesi címere allegorikus és történelmi alakokkal (14. század). Beverley Minster, Anglia. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
36. Shakespeare stilizált címere. Stratford-upon-Avon, Shakespeare Institute. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
37. Egy kocsmá cégére a mai Cambridge-ben. Szőnyi György Endre felvétele, 2000.

38. Nemesi házaspár portréja heraldikai elemekkel. Hans Eworth, „Thomas Howard, Norfolk 4. hercege és felesége, Margaret Audley” (1562-3). Forrás: Neville Williams, *All the Queen's Men. Elizabeth I and her Courtiers* (London: Cardinal, 1974), 111.
39. „Kacsa/nyúl” – múlt századi német népkönyvből. Forrás: Mitchell 1994, 54.
40. Kvéker asszony a holbrooki állomás előtt. Aby Warburg felvétele, 1896. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 93.
41. A holbrooki állomás ma. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
42. Aby Warburg Frank Allen kocsijában, úton a hopik felé. Henry Voth felvétele, 1896. Forrás: Menonita Archívum, North Newton, Kansas, USA.
43. Keam's Canyon, Arizona. Aby Warburg felvétele, 1896 április. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 116.
44. Keam's Canyon, Arizona. Szőnyi György Endre felvétele, 2001 június.
45. Tájkép cikkcakkos létrával és kutyával, Arizona. Aby Warburg felvétele, 1896 április. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 114.
46. Indián petroglif az arizonai *Petrified Forest* nemzeti parkban. Jól látható a lépcső/cikkcakk-motívum. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
47. Arizonai tájkép: a geológiai rétegek cikkcakkvonalat alkotnak. Szőnyi György Endre felvétele, 2001.
48. Henry R. Voth a hopiknak prédikál. Henry Voth felvétele, 1893/4 körül. Forrás: Menonita Archívum, North Newton, Kansas, USA.
49. A *hemiskachina* tánc Oraibiban (Arizona, Hopi rezervátum). Aby Warburg felvétele, 1896 május. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 136.
50. Warburg és egy rituális díszbe öltözött hopi pózol a kamerának Oraibi faluban. Valószínűleg Henry Voth felvétele Warburg kamerájával, 1896, május. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 142.
51. Aby Warburg felpróbál egy kachina-maszkot Oraibi faluban. Valószínűleg Henry Voth felvétele Warburg kamerájával, 1896 május. Forrás: Cestelli Guidi, Mann 1998, 143.
52. Kachinababák a berlin-dahlemi *Völkerkunde* Múzeum észak-amerikai gyűjteményében. Szőnyi György Endre felvétele, 2002.
53. Jacopo Tintoretto „Mózes rézkígyója.” Accademia San Rocco, Velence. Szőnyi György Endre reprodukciója.
54. Giulio Romano, „Kígyómarás elleni szert áruló férfi.” Mantova, Palazzo Tè. Forrás: Warburg 1995a, XXXII. tábla.
55. „Uncle Sam.” Cilinderes férfi San Franciscoban, fölötte villanyvezetékek futnak. Aby Warburg felvétele, 1896 február.



1. ábra



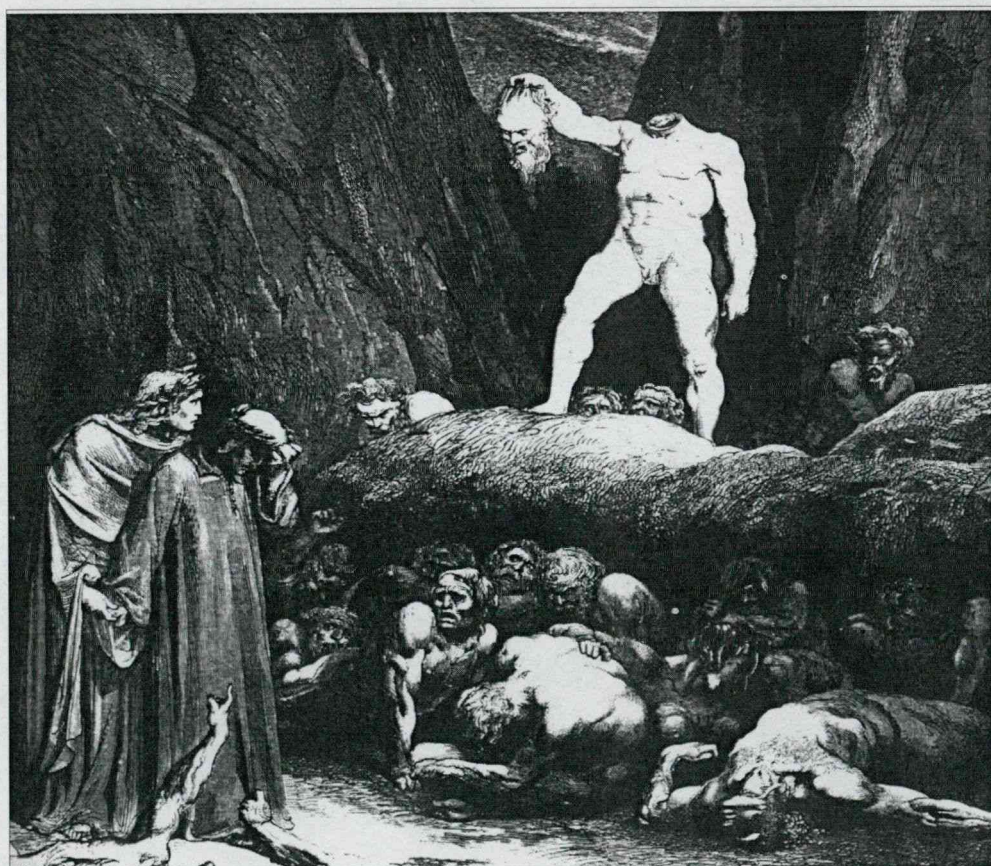
2. ábra



3. ábra



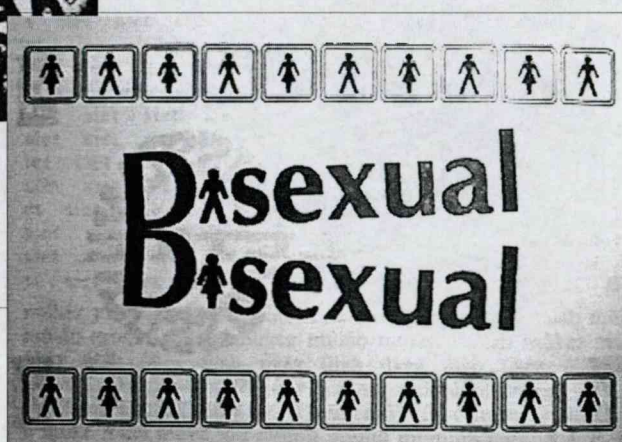
4. ábra



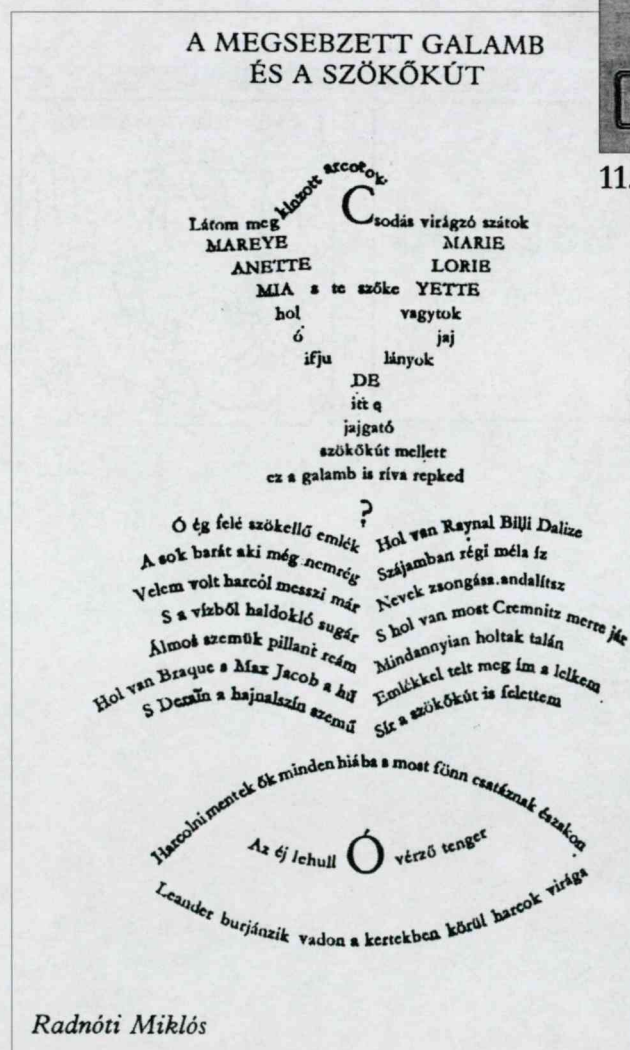
5. ábra



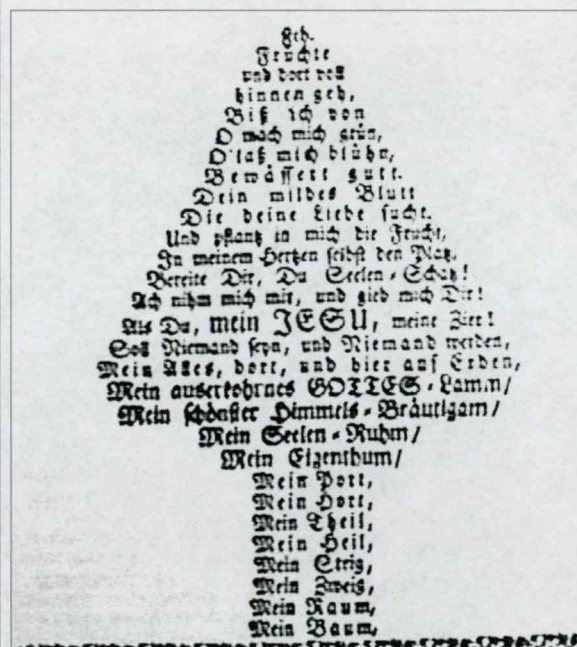
9. ábra



11. ábra



12. ábra



10. ábra

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

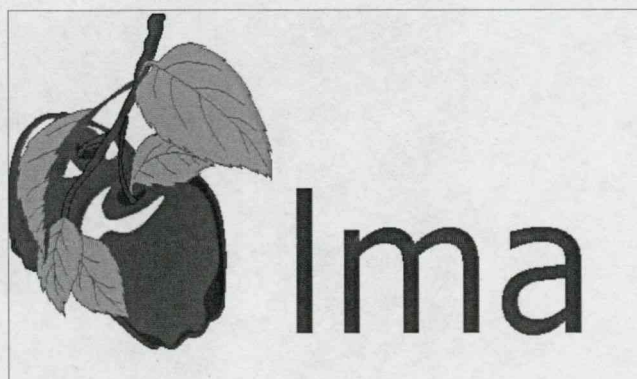
eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

13. ábra



14. ábra



15. ábra



16. ábra



17. ábra



18. ábra



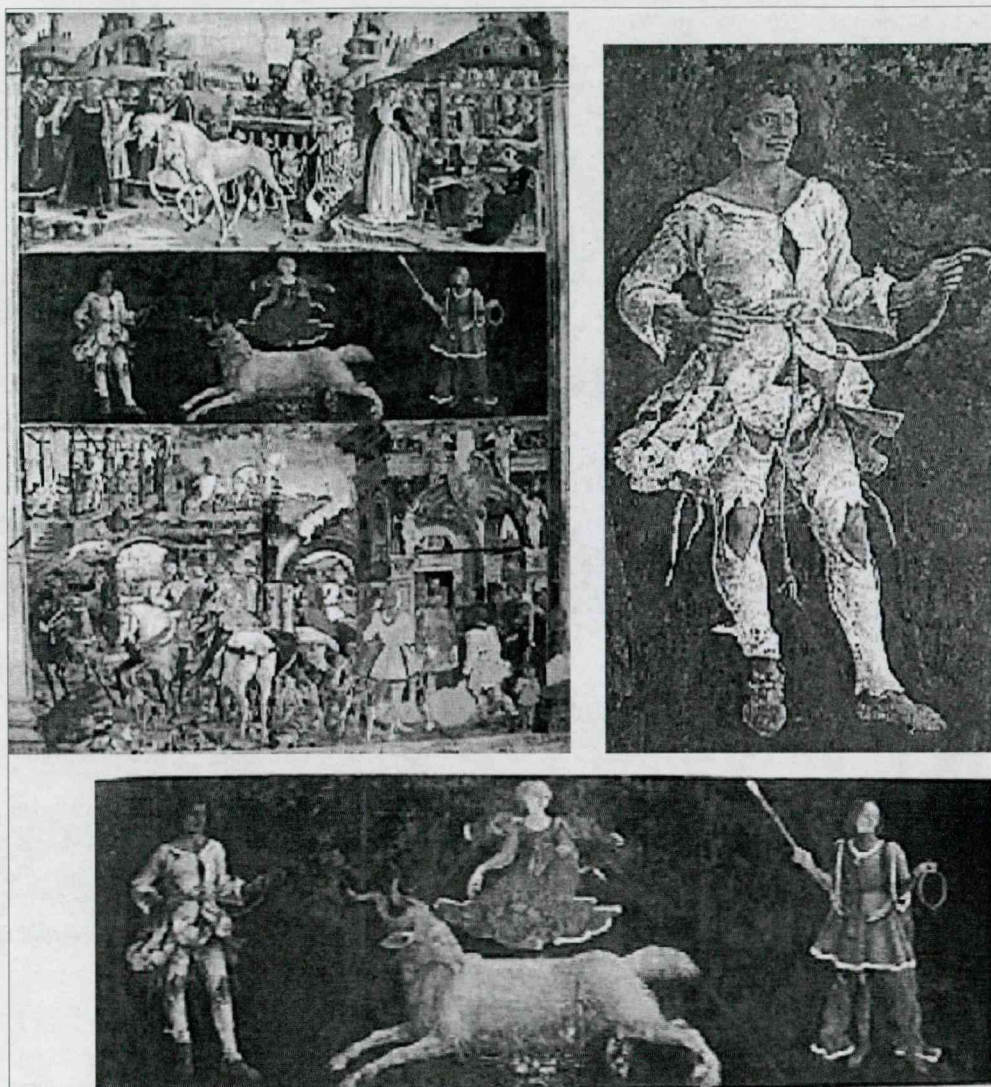
19. ábra



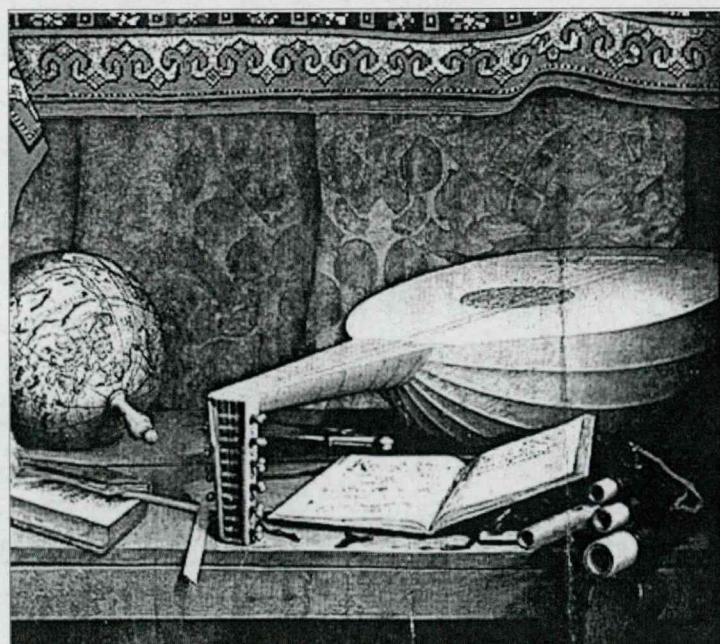
20. ábra



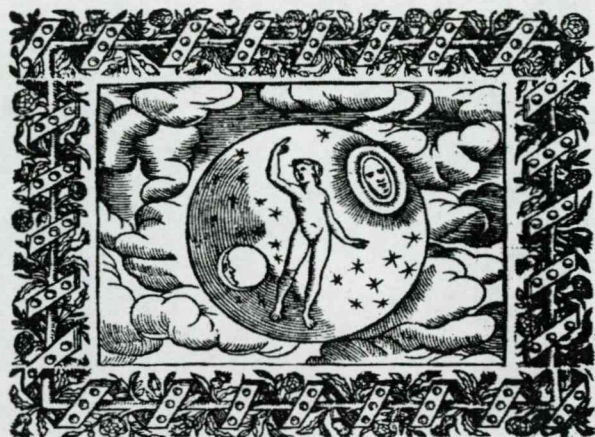
21. ábra



22. ábra



23. ábra



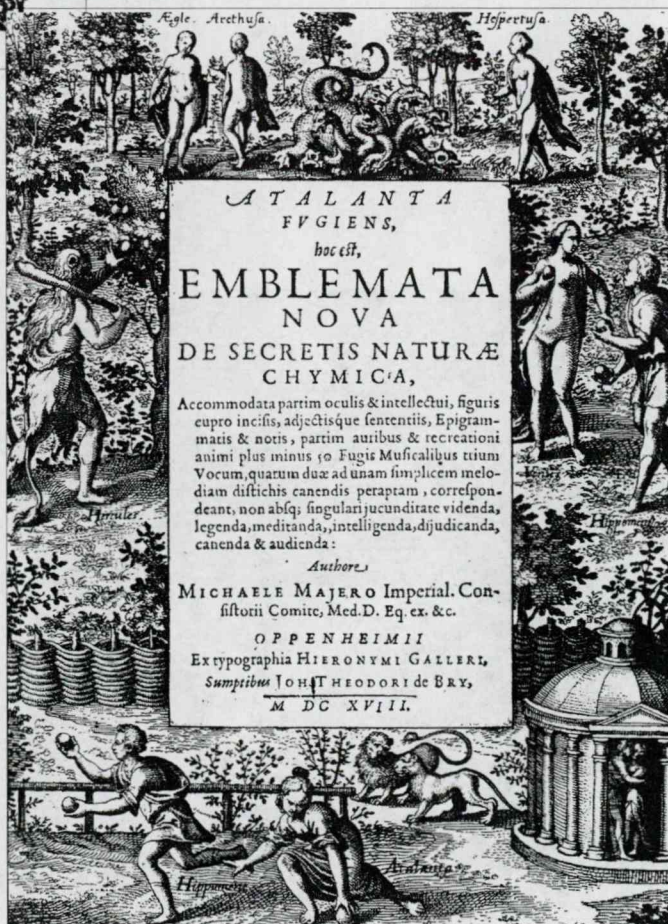
HE ARE what's the reason why a man we call
A little world? and what the wiser ment
By this new name? two lights Cœlestiall
Are in his head, as in the Element:
Eke as the wearied Sunne at night is spent,
So seemeth but the life of man a day,
At morn' hee's borne, at night he flits away.

Of heate and cold as is the Aire compos'd,
So likewise man we see breath's whot and cold,
His bodie's earthy: in his lunges inclos'd,
Remaines the Aire: his braine doth moisture hold,
His heart and liver, doe the heate infold:
Of Earth, Fire, Water, Man thus framed is,
Of Elements the threefold Qualities.



D d r.

25. ábra



279

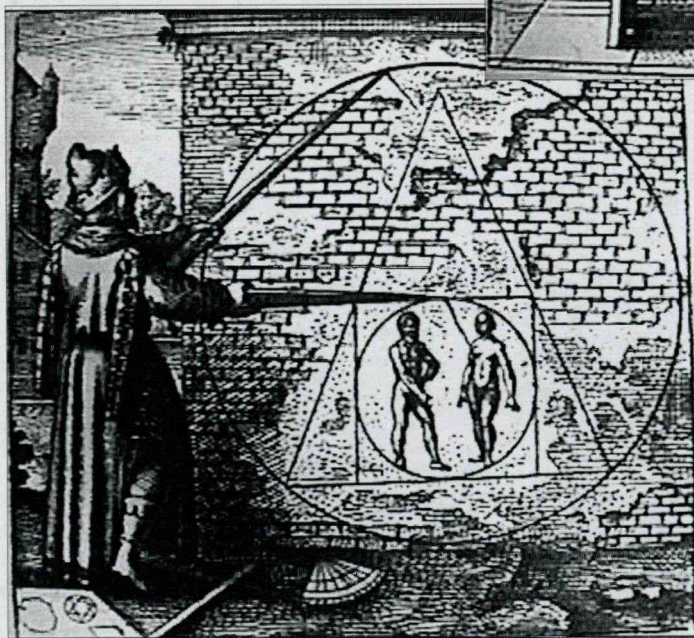
24. ábra



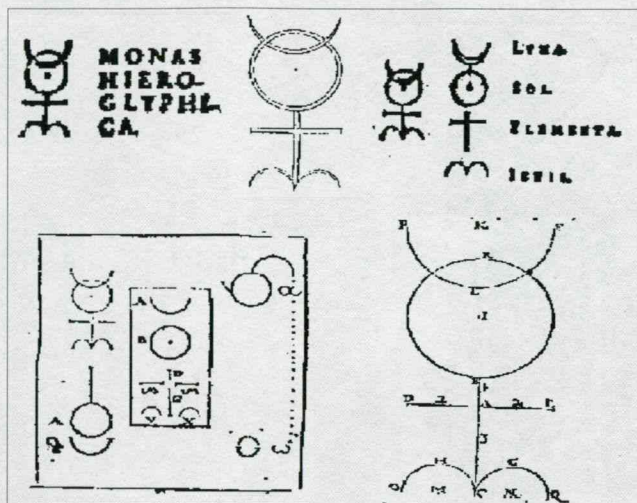
26. ábra



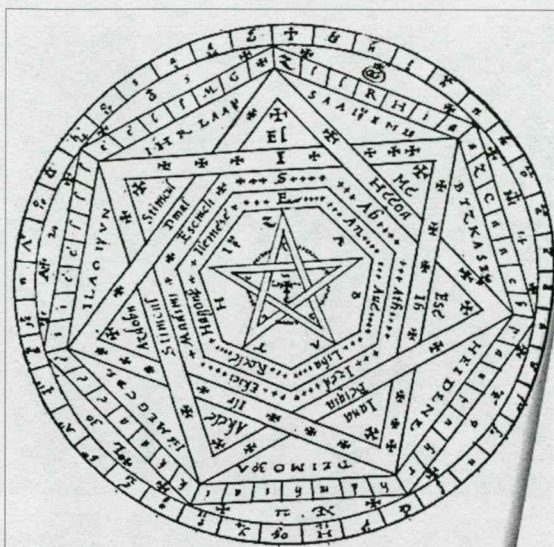
27. ábra



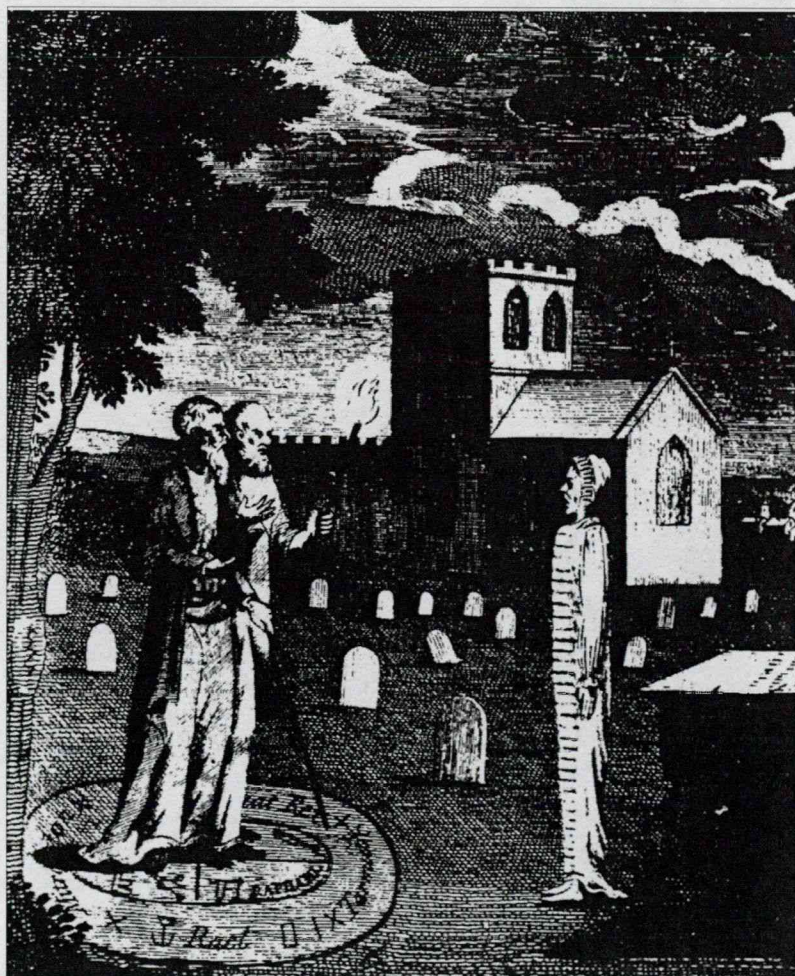
28. ábra



29. ábra



30. ábra



31. ábra



32. ábra



33. ábra



34. ábra



35. ábra



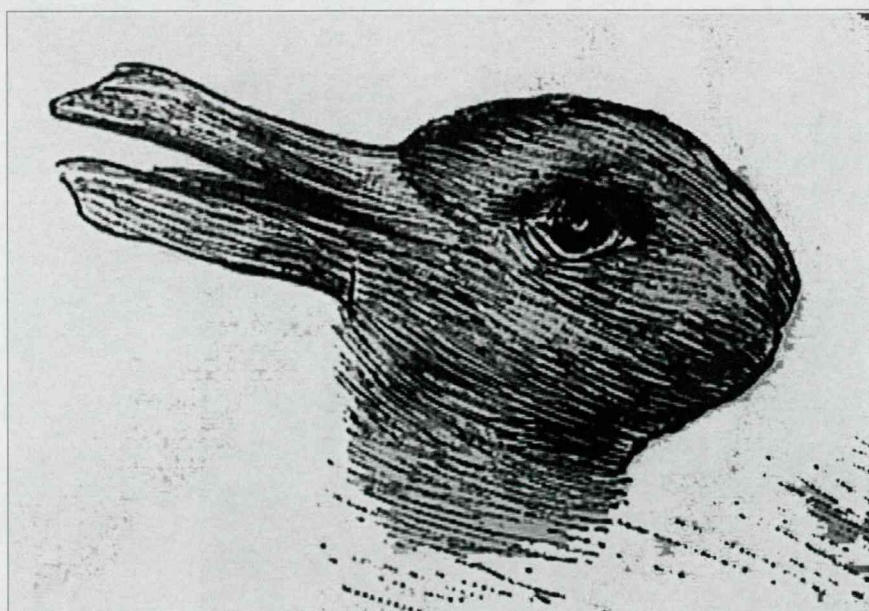
36. ábra



37. ábra



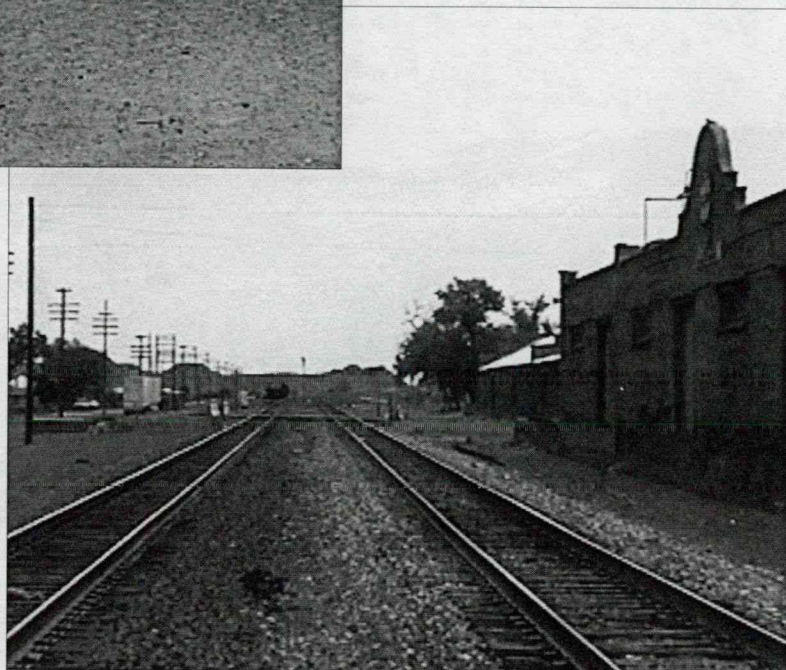
39. ábra



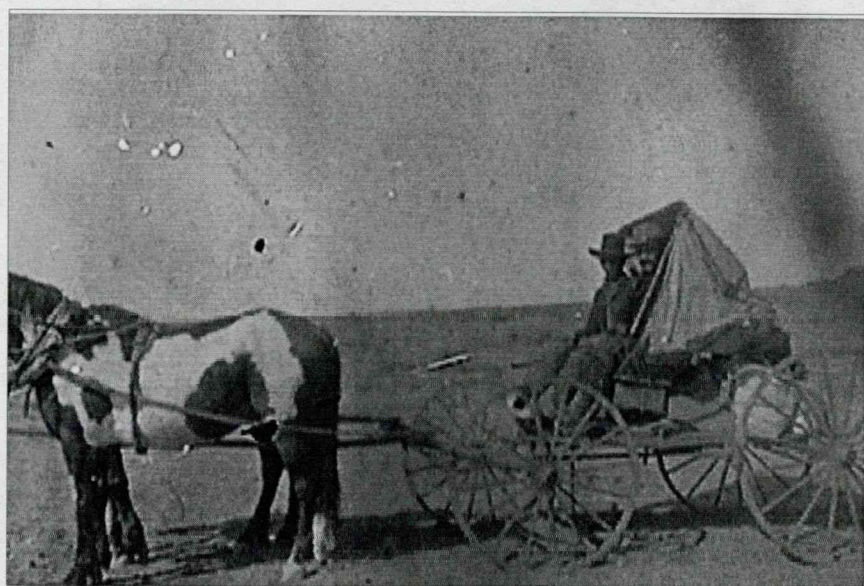
38. ábra



42. ábra



40. ábra



41. ábra



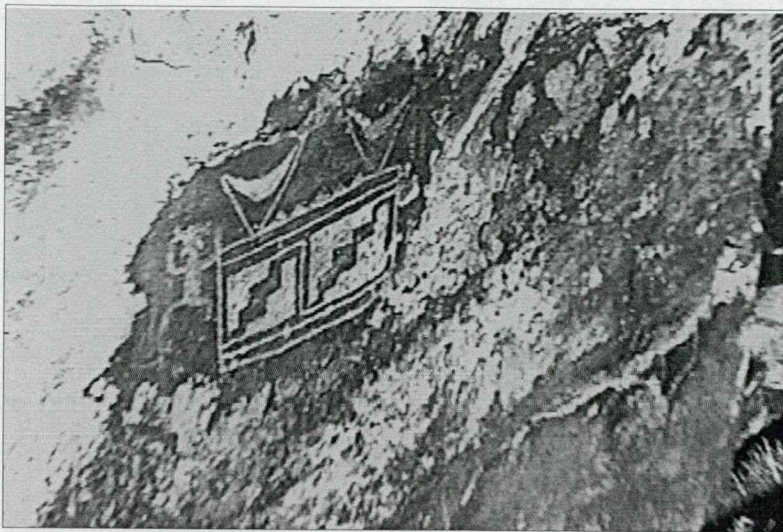
43. ábra



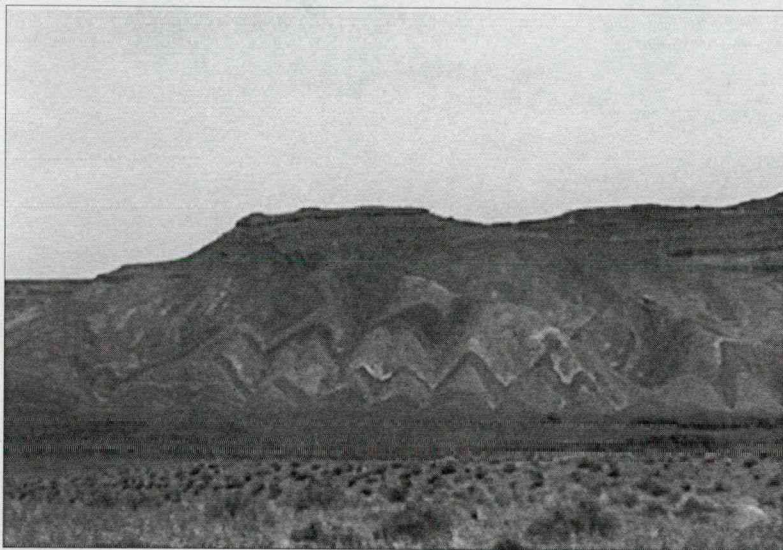
44. ábra



45. ábra



46. ábra



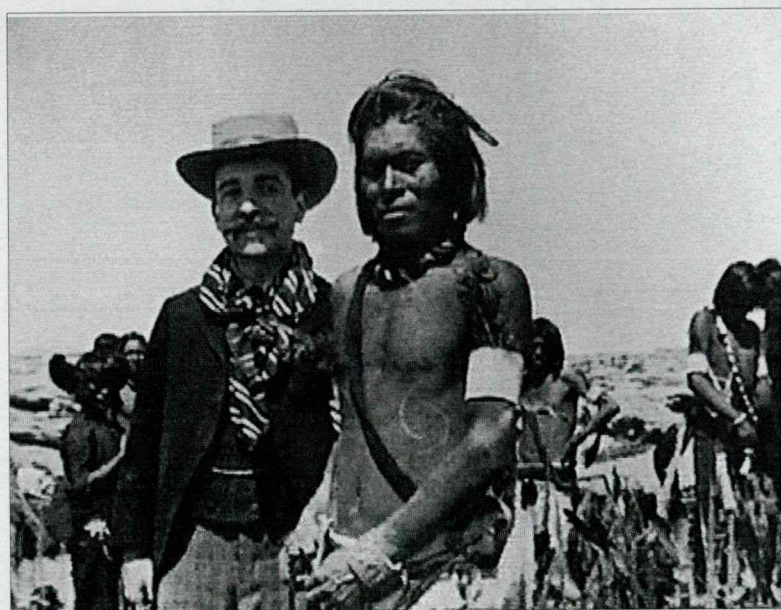
48. ábra



47. ábra



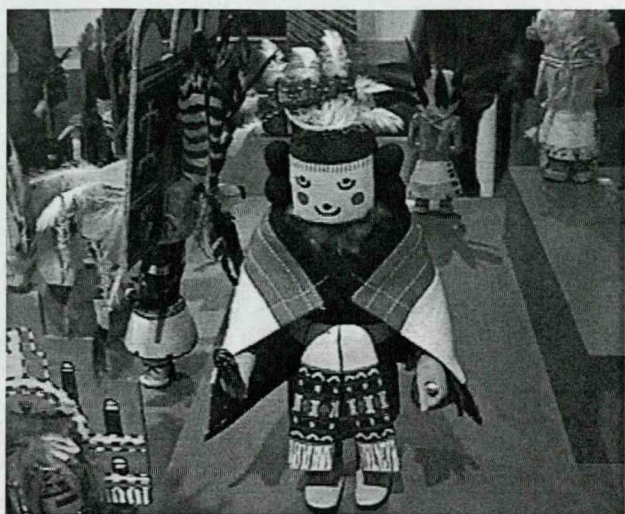
49. ábra



50. ábra



51. ábra



52. ábra



54. ábra



53. ábra



55. ábra

